MAGAZYN www.MagazynPerkusista.pl

Tu poczytasz sobie i kupisz ten numer

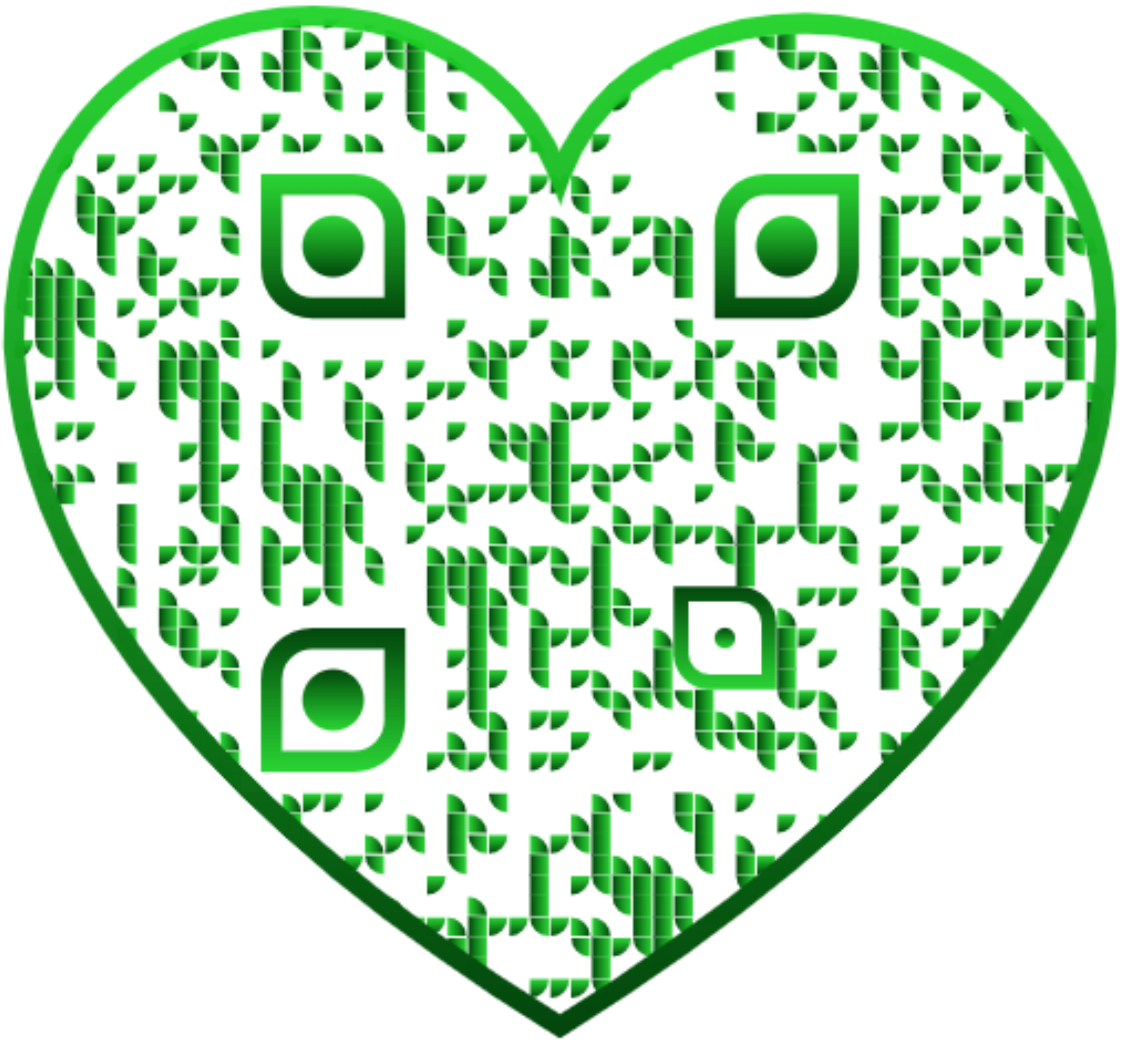
PERKUSISTA

uderzamy w punkt Perkusjonista

NUMER 01/2019 (94)
STYCZEŃ

VADEMECUM POLSKIEGO PERKUSISTY

Cena 15,50 zł (w tym 5% VAT)
ISSN 1899-7732 INDEKS 246 670
9 771899 773191 01
Nakład 9.000 egz.



DARMOWY TM-2
TRIGGER MODUŁ

KIEDY KUPISZ
ZESTAW V-DRUMS SERII TD-25

O więcej informacji pytaj w sklepach lub odwiedź
roland.com/pl/td-25-offer/

Roland

TWOI SĄSIEDZI
CI PODZIĘKUJĄ
© 2018 Avedis Zildjian Company
L80 talerze niskiej mocy: do 80% ciszej niż zwykłe talerze!
Nie ma już gniewnych sąsiadów, zdenerwowanych rodziców czy eksmisji! Talerze L80 są idealne do sal lekcyjnych, cichych koncertów i wszędzie tam, gdzie nie można grać głośno – bez utraty autentycznego stylu Zildjian.
Graj później. Graj więcej. Graj tam gdzie chcesz!
Odwiedź nas na:
www.zildjian.com i www.facebook.com/ZildjianPolska
Zildjian
Wyłączna dystrybucja w Polsce: MUSIK MEYER Central Europe · Division of MUSIK MEYER GmbH · PO Box 1930 · 35041 Marburg (Niemcy) · www.musik-meyer-ce.com

MEINL

VivaRhythm®

COMMUNITY

meinlvivarhythm.com

Perkusista

Miesięcznik wydawany przez
AVT Korporacja sp. z o.o.
ul. Leszczynowa 11, 03-197 Warszawa
tel. 022 257 84 99, fax 022 257 84 00, www.avt.pl

REDAKCJA
Redaktor naczelny: Maciej Nowak
e-mail: maciej.nowak@magazynperkusista.pl

Wojciech Andrzejewski, Artur Baran, Łukasz Chmieliński, Szymon Ciszek, Bartek „Szopix" Czerniachowski, Piotr Czyja, Paweł „Pavulon" Jaroszewicz, Jacek „Kajko" Nowak, Krzysztof Kowalewicz, Marcin Kubicki, Paweł Larysz, Przemek Łucyan, Mariusz Mocarski, Dominik Muszyński, Iwona Oleksiuk, Jacek Pelc, Staszek Piotrowski, Beata Polak, dr Piotr „Pniaken" Pniak, Paweł „Bitew" Sapija, Salemia

WSPÓŁPRACA
Drummers From Hell, Drumcover, DrumsetAcademy

FOTOGRAFOWIE
Romana Makówka, Robert Wilk, Marcin Pawłowski
Aleksander Ikaniewicz

SEKRETARZ REDAKCJI
Szymon Kubicki, szymon.kubicki@magazynperkusista.pl

REKLAMA/INTERNATIONAL SALES MANAGER
Magdalena Dudek, tel. 663 889 881
e-mail: magdalena.dudek@magazynperkusista.pl
Kierownik działu: Marta Zaczek, tel. 022 257 84 76
e-mail: marta.zaczek@avt.pl

GRAFIKA I SKŁAD
Studio Adekwatna

PRENUMERATA
tel. 022 257 84 22, e-mail: prenumerata@avt.com.pl

ADRES REDAKCJI
AVT Korporacja „Perkusista"
ul. Leszczynowa 11, 03-197 Warszawa
tel. 022 257 84 99, fax 022 257 84 00
e-mail: redakcja@magazynperkusista.pl

INTERNET I MULTIMEDIA
www.magazynperkusista.pl
www.facebook.com/MagazynPerkusista
www.instagram.com/magazynperkusista
www.youtube.com/MagazynPerkusista
Pakiet multimedialny: media.avt.pl
Redakcja: Szymon Kubicki
e-mail: kontakt@magazynperkusista.pl

WYDAWCA SERWISÓW ONLINE
Szymon Narożniak e-mail: szymon.narozniak@avt.pl

INDEKS 246 670 ISSN 1899-7732 Nakład 9.000 egz.

Prawa autorskie do artykułów opublikowanych w tym numerze magazynu „Perkusista" pochodzących z miesięcznika „Rhythm" należą do Future plc group. Wszystkie prawa zastrzeżone. Więcej informacji na temat magazynów publikowanych przez Future plc group znajdziesz na stronie www.futurenet.co.uk

RHYTHM

FUTURE

Wydawnictwo AVT oraz redakcja „Perkusista" nie ponoszą odpowiedzialności za treść zamieszczanych reklam, ogłoszeń i anonsów. Redakcja rezerwuje sobie prawo do dokonywania skrótów i adiustacji nadesłanych tekstów. Wszystkie nazwy produktów wykorzystane w redakcyjnej części pisma należą do ich prawnych właścicieli i zostały użyte wyłącznie w celach informacyjnych i edukacyjnych. Wszystkie ceny podane w części redakcyjnej pisma są rekomendowanymi cenami detalicznymi brutto, chyba że zaznaczono inaczej. Przedruk, reprodukcja i powielanie materiałów opublikowanych w drukowanym i elektronicznym wydaniu „Perkusista" bez pisemnej zgody Wydawcy zabronione.

Wydawnictwo AVT Korporacja Sp. z o.o. należy do Izby Wydawców Prasy

VADEMECUM

Na raz

Polski rynek perkusyjny ma swoją specyfikę. Często powtarzam zachodnim kolegom, że granica na Odrze jest nie tylko granicą państwa, ale też granicą dwóch różnych mentalności. Mamy swoje przyzwyczajenia i wypracowane schematy działania, ale najważniejsze jest to, że świat bębnów nie jest duży, przez co korporacyjny bełkot odnośnie mechanizmów działania nie zawsze się u nas sprawdza. Delikatnie mówiąc. Niniejszy numer Perkusisty ma troszkę przybliżyć świat rodzimej perkusji od strony kuchni, ale w takim praktycznym ujęciu. Nie chcieliśmy się koncentrować na tym, kto kim jest i co ma do powiedzenia, tylko pokazać, jak pewne rzeczy działają. Dlatego też zaprosiłem kilku ciekawych autorów, fachowców ze swojej dziedziny, którzy swoimi słowami ujęli pewne zagadnienia. Sam złapałem się tylko za temat talerzy, endorseringu i zarządzania karierą, bo w tych kwestiach czuję się na tyle silny, by bez obciachu o tym opowiadać (szczególnie o tych dwóch pierwszych). Tak mniej więcej w połowie szykowania tego numeru zdałem sobie sprawę, że powinien mieć nie 92 strony, a co najmniej połowę więcej, dlatego też wiele wątków nie zostało w ogóle ruszonych. Z drugiej strony jest to doskonała okazja do tego, by stworzyć za jakiś czas drugą część Vademecum, gdzie pogadamy o hardware, pałkach, sklepach, organizowaniu imprez perkusyjnych, zdrowiu perkusyjnym, pracy w studio, w trasie. No proszę... Spis treści drugiego odcinka sam się układa!

Pomysł na taką miksturę wziął się oczywiście z obserwacji. Z jednej strony absurdalne problemy klientów w sklepach, co powodowało u mnie śmiech przez łzy. Z drugiej strony braki w fundamentalnej wiedzy wielu bębniarzy, którzy mają wypracowaną pozycję na rynku. Dotyczy to nie tylko sprzętu lub techniki gry, ale też np. zaskoczenia, że jakoś ta kariera sama dalej się nie rozwija. Nie do pomyślenia dla mnie było to, że ktoś może się zastanawiać, dlaczego nie rozwija się jak jakiś węgierski bębniarz i nie dostaje roboty spoza Polski, chociaż tak naprawdę mówi tylko w naszym języku i to z błędami. A jednak.

Fajne jest chyba to – mam nadzieję, że ktoś to doceni – że wśród bębniarzy jest wciąż ta chęć wzajemnej pomocy i bezinteresownego wsparcia. Podejrzewam, że w przypadku gitarzystów czegoś takiego nie ma i vademecum skończyłoby się na prężeniu wiotkich muskułów zaproszonych autorów. Jeżeli się mylę to trudno i tak bez nas dużo nie pograją.

Poradnik taki jak ten skierowany jest więc do amatorów, zawodowców, hobbystów, ambitnych zdobywców i jeżeli komuś chociaż w najmniejszym stopniu pomoże i da wartościowe odpowiedzi na pytania, które go dręczą, to będę niezmiernie szczęśliwy, że zrobiliśmy coś pożytecznego. Lubię rozdawać nagrody w konkursach, lubię, jak się o naszych mówi, jak grają koncerty w świecie. Nawet ci, którym prywatnie przypinam etykietę dupka. Mam straszne parcie na to, by polska perkusja szła do przodu, dlatego bezpodstawne żale czy desperackie krytykanctwo w stronę Perkusisty lub personalnie mojej osoby wrzucam do śmieci, bo wiem, że nie stoi za tym chęć pomocy, wsparcia, nauczenia poprzez rzeczowe uwagi, tylko jakaś własna wewnętrzna frustracja.

Ciągle żyję w przekonaniu, że pomimo tylu chętnych do tego, by podstawić nogę, warto jest przekopywać ten nasz ogródek jeszcze raz i jeszcze raz. Może dlatego, że każde okrążenie daje jakiś efekt, a ja sam dostaję kolejną lekcję, czasami bolesną, czasami lekką, ale zawsze ważną.

A tak naprawdę prawdziwą przyczyną powstania tego numeru było to, że wymyśliłem taką fajną okładkę i trzeba było do niej dorobić jakąś treść... Nie, no żartuję...

Maciej Nowak
Redaktor naczelny

SPIS TREŚCI

8 | Nauka w szkole perkusyjnej
Korzyści i zagrożenia z lekcji perkusyjnych.

10 | Zarządzanie karierą
Podstawowe zadania stojące przed współczesnym perkusistą.

14 | Jak się za to zabrać...
Przegląd zagadnień związanych z pozycją i ustawieniem bębnów.

20 | Zapis nutowy
Krok po kroku, informacje związane z zapisem nutowym.

26 | Bębny na start
Niezbędnik przy zakupie zestawu perkusyjnego, oczami sprzedawcy.

30 | Prawda o talerzach
Dokładna analiza kryteriów wyboru talerzy.

40 | Wybieramy cajon
Czym się kierować kupując cajon.

44 | Perkusje elektroniczne
Znaczenie perkusji elektronicznej we współczesnym świecie.

50 | Perkusje hybrydowe
Dodawanie elektroniki do zestawu akustycznego.

58 | Jak stroić?
Zasady strojenia bębnów w oparciu o praktyczne przykłady.

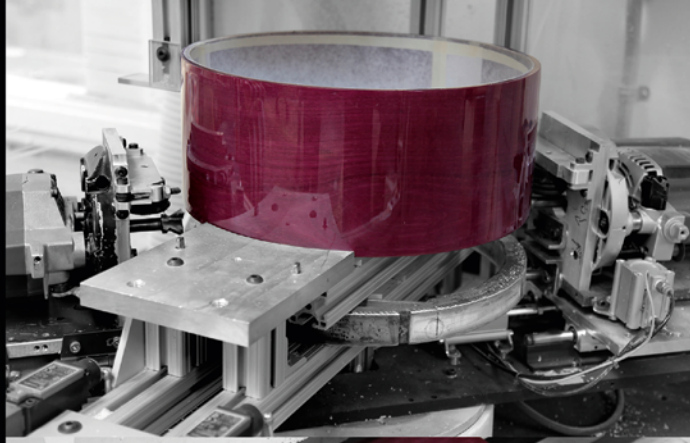
63 | Naciągi
Szybki przegląd podstawowych informacji o membranach.

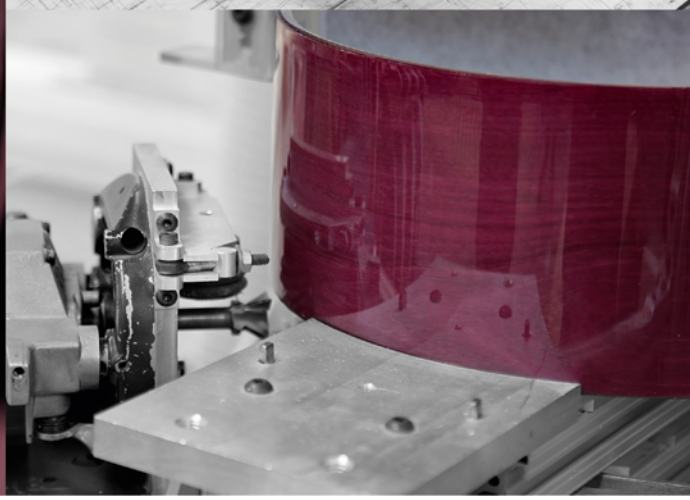
66 | Endorsement
Szczegółowy opis zasad związanych z kontraktami perkusyjnymi.

74 | 28 Usprawnień
Szybkie porady związane z poprawieniem własnego brzmienia.

82 | Kamera perkusyjna
Nagrywanie filmów perkusyjnych od strony praktycznej.

86 | Nagrywanie dźwięku
Homerecording, czyli nagrywanie zestawu perkusyjnego w domu.





A teraz czas na coś zupełnie innego.
Przedstawiamy serię werbli Collector's Series Purpleheart.

RĘCZNIE WYKONYWANE W KALIFORNIJSKIM WARSZTACIE PERKUSYJNYM Z 13 WARSTW CZYSTEGO AMARANTU, W OPARCIU O UNIKALNĄ TECHNOLOGIĘ KORPUSÓW HVLT SHELL. OFEROWANE WE WSZYSTKICH ROZMIARACH I OPCJACH KOLORYSTYCZNYCH HARDWARE'U DOSTĘPNYCH W CUSTOM SHOP. DOSTARCZAJĄ WZMOCNIONEGO ATAKU, PROJEKCJI I ARTYKULACJI DŹWIĘKU. PREDESTYNOWANE DO BYCIA THE DRUMMER'S CHOICE.

Żeby usłyszeć więcej, odwiedź: www.dwdrums.com

©2017 DRUM WORKSHOP, INC. ALL RIGHTS RESERVED.

PURE PURPLEHEART
CALIFORNIA CUSTOM SHOP

GEWA drums Distributor: GEWA Polska Sp. z o. o., ul. Strzelecka 44/4, 45 – 525 Opole, polska@gewamusic.com, www.gewamusic.com

NAUCZANIE

Brać lekcje? Iść do nauczyciela?

DYLEMAT WIELU SYMPATYKÓW GRY NA BĘBNACH – CZY IŚĆ PO NAUKI DO SPECJALISTY? CZY MOŻE „WSZYSTKO SOBIE OGARNĘ POPRZEZ LEKCJE W INTERNECIE I WYDAWNICTWA EDUKACYJNE"?

Odpowiedź jest prosta – tak, iść na lekcje. Dotyczy to zarówno zawodowych perkusistów, jak i oczywiście amatorów. Warunek jest tylko jeden, zawarty w pytaniu. Musi to być dobry nauczyciel, specjalista, a to wcale nie jest takie oczywiste, jakby się mogło wydawać. Przyczyna tego stanu jest również prosta. Mówiąc w skrócie, na rynku mamy sporą grupę nawet dość przyzwoitych perkusyjnych rzemieślników, którzy po obejrzeniu kilku filmów stwierdzają, że nauczanie jest bardzo proste, bo wystarczy powtarzać (!) to, co przewija się najczęściej na tych filmach. Praktyka bywa jednak bolesna.

SZKOŁA PERKUSYJNA

Na przestrzeni lat nauczanie gry na perkusji stało się oddzielną, niezależną dziedziną świata perkusji, gdzie niektórzy bębniarze odnajdują swoje powołanie.

Takich ludzi właśnie szukamy i do takich szkół się kierujemy. Powstały w Polsce szkoły specjalizujące się w nauczaniu gry na bębnach, gdzie nauczyciele wciąż pogłębiają swoją wiedzę, rozwijają placówkę nie tylko poprzez rozbudowę lub remont pomieszczeń, ale także dodatkowe zajęcia z gośćmi. Organizują koncerty uczniów lub inne tego typu imprezy. Podchodzą przy tym do każdego ucznia indywidualnie.

PRYWATNE LEKCJE

Jeżeli nie chcemy z różnych powodów iść do szkoły perkusyjnej, możemy spokojnie udać się do kogoś, kto znany jest z dobrego nauczania i nie musi prowadzić oficjalnej działalności. Najlepiej sprawdzoną metodą jest znalezienie nauczyciela „z polecenia". Głównie zawodowcy zapominają o tym, by próbować robić sobie czasami powtórzenie wiadomości z jakimś ekspertem, co akurat czynią często amerykańscy profesjonaliści, nawet ci, co mają ustabilizowaną sytuację zawodową (w stylu: teraz jest dobrze, ale jutro może coś się stać).

Uwaga! Nie zawsze uznany perkusista, czy to sceniczny, czy studyjny, będzie dobrym nauczycielem. Zazwyczaj ci, którzy zdają sobie z tego sprawę są poważnymi ludźmi i nie bawią się w takie gierki.

ZAGROŻENIA

Niestety, na rynku roi się od szarlatanów. Najczęściej są to trzy typy: frustraci, wspomniani wcześniej „ci, którym się wydaje" oraz dorywkowi cwaniacy. Bywa, że wszystkie elementy w jednym. Na przestrzeni lat obserwujemy, że duże zagrożenie jest w placówkach typu Dom Kultury. Nauczyciele muzyki w takich miejscach często okazują się działającymi według szablonu, bez większej wyobraźni na indywidualność ucznia. Czy ktoś się obrazi czytając te słowa? Jeśli już to ci, którzy tacy są, ponieważ w MDK-ach jest też wielu wspaniałych belfrów z zaangażowaniem. Dalej grupa prywatnych pseudo nauczycieli z YouTube lub tych, z którymi nikt już nie chce grać, więc od biedy wzięli się za dawanie lekcji. Ponadto ci, co grają tu i tam, ale okazyjnie pykną jakąś godzinkę (w każdym razie ani minuty dłużej niż było ustalone) przy okazji. **Trzeba uważać**, szczególnie, jeżeli chodzi o dzieci i ogólnie początkujących. **Skrzywienia złego nauczania ciężko później wyprostować, ponadto można się zrazić do instrumentu**.

Fot. Robert Downs

DLACZEGO?

Profitów brania lekcji u dobrego nauczyciela jest bez liku. Początkujący w znacznie szybszym tempie osiągają kolejne etapy rozwoju. Dodatkowo łatwiej uniknąć błędów i złych nawyków. Mogą ukierunkować się i rozwijać w stronę, jaka ich kręci. Poznają inne stylistyki i zaczynają dostrzegać niuanse w grze muzyków. Ci, co grają w szkołach, zbierają doświadczenie poprzez konkursy i koncerty.

Zawodowcy „odkurzają" swój warsztat, powiększają swój alfabet muzyczny, weryfikują przyzwyczajenia. Często o tym opowiadał np. Dave Weckl, który będąc na absolutnym światowym topie dokonał wielu korekcji w swojej grze właśnie poprzez indywidualne lekcje. Czasami nawet 2-3 godziny lekcji pomogą otworzyć nam oczy i spojrzeć na zagadnienie pod zupełnie innym kątem. Szczególnie ważne jest to dla uczniów państwowych szkół, gdzie gra na zestawie traktowana jest po macoszemu.

Wiele osób żałuje, że nie miało kiedyś możliwości lub po prostu, że nie skorzystało z lekcji u lokalnych speców. Teraz jest to zdecydowanie łatwiejsze i wybór jest szerszy, a sprawdzenie rzetelności też nie powinno sprawić problemów.

Materiał przygotowany przez redakcję magazynu Perkusista.

FRX
SABIAN
FRX
SABIAN
FRX
SABIAN
FRX RIDE, HATS, CRASH
SABIAN.COM/
FREQUENCY REDUCED CYMBALS
QUIET TONE
by SABIAN
LOW VOLUME PRACTICE
QUIET TONE SET – QTPCS04
MUSIC INFO
professional audio systems & musical equipment
Dystrybutor:
MUSIC INFO Sp. z o.o.
ul. Zamknięta 10, 30-554 Kraków
SABIAN
facebook.com/SabianPL/
SABIAN.COM

ZARZĄDZANIE KARIERĄ

W OSTATNIM NUMERZE PERKUSISTY (12/18) GOŚCILIŚMY NA OKŁADCE KERIMA LECHNERA, AUSTRIACKIEGO BĘBNIARZA, KTÓRY OPOWIEDZIAŁ O TYM, JAK DUŻE ZNACZENIE MA W TYCH CZASACH ZARZĄDZANIE WŁASNĄ KARIERĄ. TEMAT TEORETYCZNIE OCZYWISTY, ALE W POLSCE WCIĄŻ MARGINALIZOWANY. EFEKTY SĄ, JAKIE SĄ...

W dobie tak dużego napływu informacji nasza percepcja ma problemy z przyswojeniem i zapamiętaniem tego, co się pojawiło przed naszymi oczami. Szum informacyjny oraz korzystanie z tych samych źródeł w ten sam sposób powoduje, że teoretycznie docieramy z przekazem do jakiegoś grona osób, ale natychmiast jesteśmy przykrywani kolejnymi wiadomościami. Dużo i o niczym, tak to mniej więcej teraz wygląda. Mówiąc inaczej, niby jesteśmy, ale w pamięci – szczególnie u osób, których nie znamy – zapisać się jest ciężko. W takiej sytuacji należy zadbać o to, by móc się czymś wyróżnić i stopniowo budować swoją markę, swój znak towarowy, z którym będziemy kojarzeni, który pomoże nam osiągnąć cele, jakie sobie postawimy. W zasadzie w tej chwili zostało podane całe rozwiązanie. Pamiętajmy też, że mówimy tu o karierze perkusyjnej, a nie internetowych gwiazdkach, jak np. dwa wyjące glonojady czy inne błazenady.

Nie zmienia to faktu, że w obecnej dobie komentarzy z każdej strony jesteśmy wystawieni na różne dziwne opinie. Szczególnie, gdy chcemy wyjść szerzej do ludzi, zawsze znajdzie się ktoś, dla kogo największym szczęściem jest rzucenie błotem.

„Oczywiście bardzo miło czuć, że ktoś docenia to, co robisz, a nie do końca jest miło, jak jest odwrotnie! Nauczyłem się bardzo dawno temu, że nie jesteś w stanie zadowolić każdego, więc przestałem wtedy próbować to robić." – Dave Weckl.

SZCZĘŚLIWA TRZYNASTKA

„Musisz robić wiele dodatkowych rzeczy, które nie zawsze wiążą się z zarobkiem. Dostajesz zapłatę za koncert, za nagranie, ale praca nad

Mądre zarządzanie zaprowadziło czeskiego perkusistę Dalibora Mraza do nagrań w Drumeo.

Michael Schack podkreśla, że znajomość języków otworzyła mu nowe rynki pracy.

Fot. Jon Robinson-Pratt

wizerunkiem to już zupełnie inna sprawa." – Kerim Lechner.

Niezależnie od tego, jaki mamy pomysł na siebie, w jaką stronę podążamy lub też nawet na jakim poziomie jesteśmy, warto wykonać kilka czynności, które nie są kosztowne pod kątem finansowym, ale jak się okazuje dla wielu narzekających perkusistów są ciężkie do wykonania z racji braku chęci zainwestowania czasu i energii. Praktycznie każdy bębniarz, który wprowadzi w życie wszystkie poniższe punkty nie pożałuje, chociaż wiadomo, że niektórzy są w takim miejscu swej perkusyjnej drogi, że wystarczy wykonać tylko kilka kroków celem ustabilizowania i wzmocnienia pozycji.

1. STWÓRZ SWOJĄ BAZĘ MEDIALNĄ

Żyjemy w świecie opartym w dużej mierze na komunikacji internetowej. Profil Facebook, Instagram to miejsca, które należy wykorzystać do swoich celów. Są, jakie są, dlatego tym bardziej trzeba zadbać, by nam służyły. Przede wszystkim **tworzymy bazę i sieć kontaktów**, niezbędną do wymiany informacji. Bardzo duże wrażenie robi własna witryna internetowa, szczególnie teraz, gdy rolę stron domowych przejął właśnie Facebook. Nawet prosta strona z trzema punktami w menu jest doskonałą wizytówką. Do tego adres z własną domeną i wygląda to profesjonalnie, a koszty przecież nie są teraz kosmiczne. Nie ma co ukrywać, ogromna większość pracy to efekt wyrobionych znajomości i kontaktów.

2. CHODŹ NA JAM SESSIONS

Jest to jeden z ważniejszych punktów, który żywcem wyciągnięty jest z najbogatszego, ale jednocześnie najbardziej brutalnego środowiska muzycznego, czyli USA. **Najczęściej**

Sposób prowadzenia kariery w wykonaniu Dave'a Weckla jest wzorcowy!

Fot. Robert Wilk

pracę otrzymujemy nie od perkusistów, tylko innych muzyków, ale nawet, kiedy idziemy w kierunku reprezentowania danej marki perkusyjnej (a nie ma tam za dużo wolnych miejsc) trzeba udzielać się na scenie z innymi muzykami. Warunki i okoliczności to już inna sprawa, ważne jest, by szlifować się na scenie zarówno pod kątem muzycznym, jak i charakteru. Zapytajcie Jojo Mayera – przeniósł się ze Szwajcarii do Nowego Jorku i w ten sposób zbudował swoją pozycję.

3. NIE ZRZYNAJ

Miało być „nie kopiuj", ale wersja dotycząca zrzynania jest bardziej dosadna, a to z racji tego, że jest to wielka bolączka współczesnych muzyków. Istny atak klonów, które albo podążają za modą, albo przekraczają granicę inspiracji. Jest jeden Mark Guiliana, jest jeden Eloy Casagrande. **Nikt nie będzie lepszym Mikem Portnoyem niż Mike Portnoy.** Wszyscy muzycy potrafią być wielką inspiracją i tego najlepiej się trzymać, bierz przykład. Naszym celem jest stworzenie własnej tożsamości. Nawet Eric Singer z KISS w makijażu i stroju Petera Crissa wciąż jest sobą, bo wcześniej zbudował tak silny wizerunek Erica Singera. Przestając kopiować stajesz się oryginalny, nie zawsze odkrywczy, ale z pewnością oryginalny, a to w zupełności może wystarczyć. Nawet grając w zespole trybucie, działaj poza pracą, tworząc swój styl.

4. TRZYMAJ FORMĘ POPRZEZ ROZWÓJ

Pod każdym względem. Zarówno czysto fizycznie, jak i instrumentalnie, a to wiąże się z tym, że musisz nieustannie poszerzać swoją wiedzę. Nie oznacza to, że nawet na komunii siostrzeńca masz tłuc w stół paradidle sztućcami, ale bądź czujny. Nigdy nie wiesz, kiedy może się przytrafić jakaś okazja, która stanie się dla ciebie przełomową, ale będzie wymagać czegoś minimalnie więcej niż potrafisz w danej chwili. Nie chcesz akurat ćwiczyć starych ćwiczeń? Znajdź jakieś nowe, zupełnie nieznane do tej pory, których rok temu byś nie ruszył! **Jednocześnie poszerzasz swój repertuar i nie rdzewiejesz.** Ćwicz czytanie nut, to nigdy nie zaszkodzi. Nawet Michał Dąbrówka po swoich największych sesjach, uderzył ostatecznie do USA celem doszkolenia tej umiejętności.

5. GOSPODARUJ MĄDRZE WOLNYM CZASEM

Każdemu należą się wakacje, racja. Święta z rodziną też bywają przyjemne, ale poza tym jest mnóstwo rzeczy do zrobienia, zawsze! Nie masz akurat żadnego grania? Zajmij się uzupełnieniem materiałów w swoich mediach, odpowiedz na zaległe maile, oddzwoń na nieodebrane połączenia, nawet po kilku dniach. Pójdź na pocztę i wyślij przesyłki. Idź do klubu na koncerty innych muzyków. Nie musisz grać na scenie, by nawiązać pierwsze kontakty. No i wreszcie zadziałaj perkusyjnie w dodatkowych dziedzinach np. nagraj jakiś film perkusyjny. Może później nie będzie na to czasu, a teraz – skoro nic się nie dzieje – może dobrze się zaprezentować z innej strony. **A to oznacza, żebyś nauczył się podstaw realizacji nagrań i videofilmowania!**

6. DBAJ O JAKOŚĆ

Cokolwiek publikujesz musi mieć to jakość, a to da się ogarnąć nawet prostymi narzędziami. Jak coś budzi twoje wątpliwość sprawdź to. **Staraj się kontrolować materiały na twój temat, które trafiają do Internetu**. Jeżeli ktoś cię nagrywa, poproś o autoryzację. Jeżeli ktoś opluje cię jadem, że gwiazdorzysz tzn. że nie ma pojęcia, o co chodzi. Ludzie w temacie to docenią, bo wiedzą, że mają do czynienia z człowiekiem świadomym. Trzymaj się stylu, jaki sobie obrałeś i pielęgnuj go. Doskonałym przykładem jest tu Maciek Gołyźniak, który na przestrzeni 4 lat stworzył jedyną i niepowtarzalną markę. Podobnie Bartek „Szopix" Czerniachowski, który nie opublikuje filmu nagranego z biodra jakimś długopisem. Inferno także nie życzy sobie publikacji rzeczy, które pozornie są fajnie, ale nie wpisują się w jego wizerunek sceniczny.

Kaz Rodriguez to przykład, że doskonały pomysł musi być poparty rzetelną pracą.

Fot. Joby Sessions

7. NIE DAJ SIĘ WCIĄGAĆ W INTERNETOWE GÓ*NOBURZE

Dotyczy to głównie aktywnego udziału w dyskusjach na forach internetowych, gdzie często wątki przekształcają się w jakąś zajadłą, bezproduktywną kłótnię. Masz swoją bazę medialną, trzymaj się jej i dopiero, jak zwrócisz uwagę, że coś jest ważne skomentowania, wtedy zareaguj, chociażby poprzez odpowiedź za pomocą swoich mediów, ale pamiętaj przy tym, by nie dawać się sprowokować. **Często najlepszą metodą jest zignorowanie antagonisty.** Chcesz uczestniczyć aktywnie w życiu w sieci? Udzielaj się u innych, gdy masz coś pozytywnego do przekazania, ale też nie wpadaj w przesadne słodzenie. Mąciciele, mądrale i lizusy są tak samo denerwujący.

8. UCZ SIĘ JĘZYKÓW

Wymaga to oddzielnego odnotowania, ponieważ poziom znajomości języków obcych wśród perkusistów z doświadczeniem, ale wciąż szukających pracy jest tragiczny! **Granice w Europie mamy otwarte**, firmy dystrybucyjne z Niemiec zdominowały nasz rynek, ale jak przychodzi do tego, że są środki, by wysłać kogoś na pokazy, warsztaty, prezentację do Rumunii, Bułgarii czy na Węgry to okazuje się, że nie bardzo jest kim orać! Jak mamy dostać zlecenie pracy z Francji czy Skandynawii, jak muzyk ma język angielski na poziomie „Yes I don't". Czesi, Węgrzy atakują wszystko, co się da, a u nas ciężko kogoś polecić na festiwal do Czech, no chyba, że nic nie będzie gadał.

9. INTERESUJ SIĘ SPRZĘTEM

To twoje narzędzie, tym się wyrażasz, za tym się prezentujesz. To nie drumla, grasz na prawdziwym meblu, który wszyscy nie tylko słyszą, ale też widzą. Dobrze wiedzieć, jakie brzmienia pojawiły się na rynku, co możesz zmienić, usprawnić, wypróbować. Poza tym jest tu jeszcze jeden istotny aspekt. Dążenie do znajomości lub jej rozwijanie z reprezentantem marki perkusyjnej, która cię interesuje, oczywiście wszystko w granicach pewnych zasad. Pamiętaj, że przez te firmy przewija się cała armia osób, związanych z wieloma wydarzeniami muzycznymi. Informacje przechodzą bardzo szybko. Dobrze jest więc być w telefonie kogoś, kto ma wpływ na to, co się dzieje. **Kto wie, z jaką propozycją się do ciebie zgłosi pewnego dnia.**

10. SZANUJ SIĘ

Ciężki do wyczucia temat spieniężania swojej aktywności. Dąż do tego, by znać swoją wartość. Wiedz, kiedy trzeba się pojawić i zagrać lub zrobić coś za darmo, kiedy za zwrot kosztów, a kiedy zażądać konkretnej zapłaty. Nie próbuj zaniżać wartości danej pracy, to mocno bije rynek i tym samym twoją przyszłość. Pamiętaj, że **ludzie bardzo szybko przyzwyczajają się do tego, że mogą kogoś wykorzystywać**, co nie znaczy, że nie masz być pomocny. Nauka mówienia „nie" w odpowiedniej sytuacji w odpowiedni sposób nie jest prosta. Nie dziaduj i nie skamlaj! Publikowanie tekstów, że zagrasz cokolwiek, bo się zwolnił termin, wygląda żenująco, od łatania takich dziur jest poczta pantoflowa, którą przecież masz wypracowaną poprzez stworzoną sieć kontaktów, prawda? Wypracowałeś ją?

11. ZNAJ SWOJE MIEJSCE

Każda forma działania w świecie bębnów rządzi się swoimi prawami, ale najczęściej **rola perkusisty sprowadza się wyłącznie do działania, a nie wymądrzania się**. Posypią się bębny – posypią się wszyscy, jest to prawda, którą wszyscy znamy, ale liderzy nie zawsze to odpowiednio doceniają, więc nie spodziewaj się noszenia na rękach. Nie politykuj, twoje opinie na temat stanu państwa czy religii zachowaj dla siebie i grona bliskich, chyba, że już osiągnąłeś poziom autorytetu, bo kariery perkusisty na tym nie zbudujesz. Nie pouczaj liderów, szefów muzycznych i kierowników projektów. Możesz dać swoje sugestie, ale to oni podejmują decyzję. Interweniuj tylko wtedy, gdy dzieje ci się faktycznie krzywda. Jak masz siedzieć z tyłu, to siedź. Jak masz grać ciszej, to graj, jak masz grać mniej, to graj mniej! A jak ci się to skrajnie nie podoba, odejdź.

12. WYCIĄGAJ WNIOSKI, OBSERWUJ, INWESTUJ, PLANUJ

Zasada, która jest tak samo prosta, jak i ważna. Niestety, jej lekceważenie jest przyczyną wielu upadków, a lekceważy się ją często. **Sprawdź, co jest przyczyną niepowodzenia i nie szukaj na wszystko wymówek!** Najpierw zacznij od siebie, nie musisz przecież afiszować się wnioskami. Za mało czasu na przygotowanie? Jason Sutter miał jeden wieczór do nauki 5 piosenek Soundgarden na przesłuchanie (zwycięskie) do Cornella. Wyciągaj wnioski także z działań innych, nie musisz pisać na ten temat doktoratów, wystarczy, że zastanowisz się nad jakimś wydarzeniem.

Jednocześnie na bazie obserwacji i wniosków inwestuj w siebie, pozostań w ruchu.

13. SZANUJ INNYCH

Nie jesteś pępkiem świata, dookoła pracuje wiele osób, które też chcą wykonać swoją robotę. Wielkim wyrazem szacunku do innych jest zwykła punktualność. Mało sympatyczna obsługa sceny czy studia? Nie odpłacaj im tym samym. Słowa „dziękuję" i „proszę" nie palą w usta, odpowiadaj na pytania i stosuj się do uwag osób, które pełnią określoną funkcję. Nie stój jak kołek i pomóż, jak widzisz, że sytuacja jest napięta. Nawet, jak dorobisz się technicznego, robota musi być wykonana. To, co dzieje się w garderobie, zostaje w garderobie. Nie kłap ozorem o ewentualnych spięciach i niejasnościach w zespole. **Nie pal za sobą mostów.** Ludzie krążą w branży. Masz duży wpływ na to, jak wyglądają ewentualne rozstania i to ty pozostań tym, który wyszedł z klasą i podniesioną głową.

Na koniec jedno zdanie podsumowania wszystkich trzynastu punktów **– samo się nie zrobi!**

Materiał przygotował: Maciej Nowak

JAK SIĘ ZA TO ZABRAĆ...

czyli studium o tym, co naprawdę najważniejsze jest, gdy siadamy za zestaw

JAK NAJEFEKTYWNIEJ ZŁAPAĆ ZA PAŁKI I PRAWIDŁOWO ZASIĄŚĆ ZA BĘBNAMI? TEN TEMAT PRZEWIJA SIĘ NIE TYLKO U TYCH, KTÓRZY DOPIERO ASPIRUJĄ DO GRANIA. WIELU OSOBOM WYDAJE SIĘ, ŻE WEŹMIEMY PAŁKI DO RĘKI I GRAMY. TAK W ZASADZIE TO POWINNO WYGLĄDAĆ, LECZ NALEŻY PAMIĘTAĆ O PARU ASPEKTACH, KTÓRE NAM W TYM POMOGĄ.

UCHWYT

Temat najlepiej wyjaśni nam ekspert w tej dziedzinie. Grzegorz Krawczyk, jeden z polskich nauczycieli, polecanych ostatnio przez samego Doma Famularo.

„Zaczynając grę na perkusji miałem niecałe 8 lat. Bębny były w domu, więc któregoś dnia usiadłem i zacząłem tłuc, bo graniem tego nie można było nazwać. Mój tata, który wtedy grał, pokazał mi parę rytmów i tyle, dalej uczyłem się sam. Były to czasy, kiedy nie było Internetu, więc YouTube czy inne pomoce odpadały, ale były kasety VHS. Pamiętam, że jak w końcu udało mi się jakąś pożyczyć, to kopia była tak zjechana, że nie dość, że nie było dobrze widać, to i słabo było słychać.

Po paru latach grania, zauważyłem, że się strasznie spinam, moje ręce są sztywne, a jak chciałem zagrać coś szybciej, to... to nie mogłem!

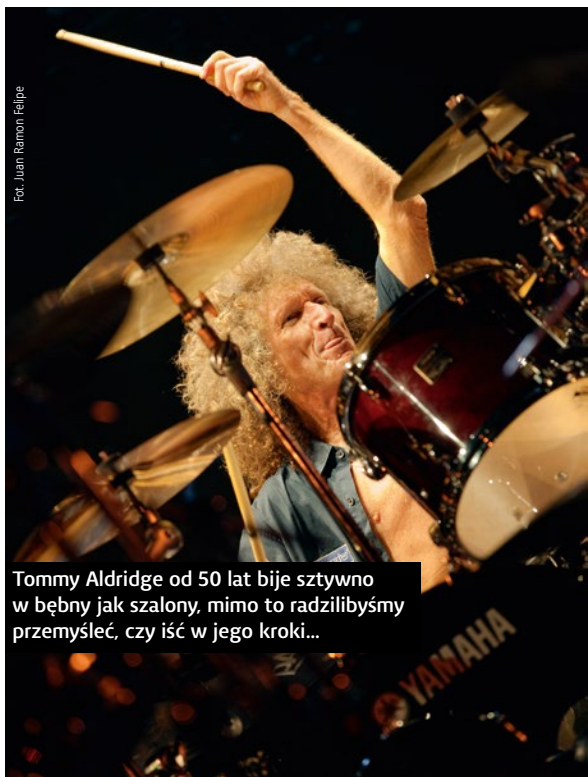
Jako nastolatek poznałem Artura Malika, do którego poszedłem na pierwsze lekcje. Artur pokazał mi, w jaki sposób trzymać pałki, czym jest dynamika i przede wszystkim pomógł mi w rozluźnieniu za zestawem.

W 2004 roku podczas międzynarodowych warsztatów perkusyjnych poznałem Doma Famularo.

Dom Famularo, jak mało kto potrafi wytłumaczyć wszystkie kwestie związane z prawidłowym ustawieniem.

Fot. DrumCenter

Połączenie ustawienia nadgarstków podpowiedziane przez Davida Garibaldiego.



Fot. Juan Ramon Felipe

Tommy Aldridge od 50 lat bije sztywno w bębny jak szalony, mimo to radzilibyśmy przemyśleć, czy iść w jego kroki...

Miałem okazję dłużej spędzić z nim czas oraz co najważniejsze wziąć kilka prywatnych lekcji.

W tym czasie nastąpił przełom w moim życiu, a raczej w moim graniu. Zmieniłem sposób myślenia, sposób podejścia do grania, do uczenia innych. Rozwinąłem swój uchwyt (Match Grip, Power Grip), nauczyłem się grać w różnych ustawieniach nadgarstka (podręcznikowe nazwy to ustawienia: niemieckie, amerykańskie i francuskie), jak również poznałem technikę Moellera – up stroke, down stroke, czyli lepsze wykorzystanie nadgarstka, palców, przedramienia, co za tym idzie, większa naturalna siła uderzenia oraz swoboda.

Ponad dziesięć lat temu do Krakowa na swoje warsztaty przyjechał David Garibaldi. Oprócz warsztatów była możliwość wykupienia indywidualnych lekcji, co było dla mnie wielkim przeżyciem. Doświadczenie bezpośredniej pracy z takim nauczycielem jak Garibaldi było bezcenne, bo David w kompletnie inny sposób podchodzi do uczenia. Jak nie powiesz, czego oczekujesz i nad czym chcesz popracować, to jest cisza i rozmowa typu „What's up", inaczej, gdy zadasz konkretne pytanie i przedstawisz problem. Spytałem więc o sposób grania, o technikę, a on na to: *„Popatrz, prawą ręką staram się grać delikatniej* (ustawienie francuskie)*, bo hi-hat jest dla mnie akompaniamentem groove'u, natomiast lewa ręka pracuje całym nadgarstkiem, bo werbel jest dosyć istotnym aspektem w graniu funk i muszę mieć większą siłę w uderzeniu, by miał odpowiedni atak* (ustawienie pomiędzy amerykańskim a niemieckim)". **Wtedy zaczynało do mnie docierać, że nie ma jednego ustawienia czy jednej techniki**. Powoli zacząłem rozumieć, że jedno ustawienie u paru osób może się różnić tym, że każdy z nas jest inny...

Jeden może mieć jeden nadgarstek obrócony lekko w prawo, drugi w lewo, a to niczemu nie przeszkadza. Ważne jest to, by przy tym być swobodnym i się nie męczyć. A czy ktokolwiek tak naprawdę siedzi i mierzy kąt ustawienia ręki, żeby trzymać się którejś z metod? Nie! To wychodzi naturalnie.

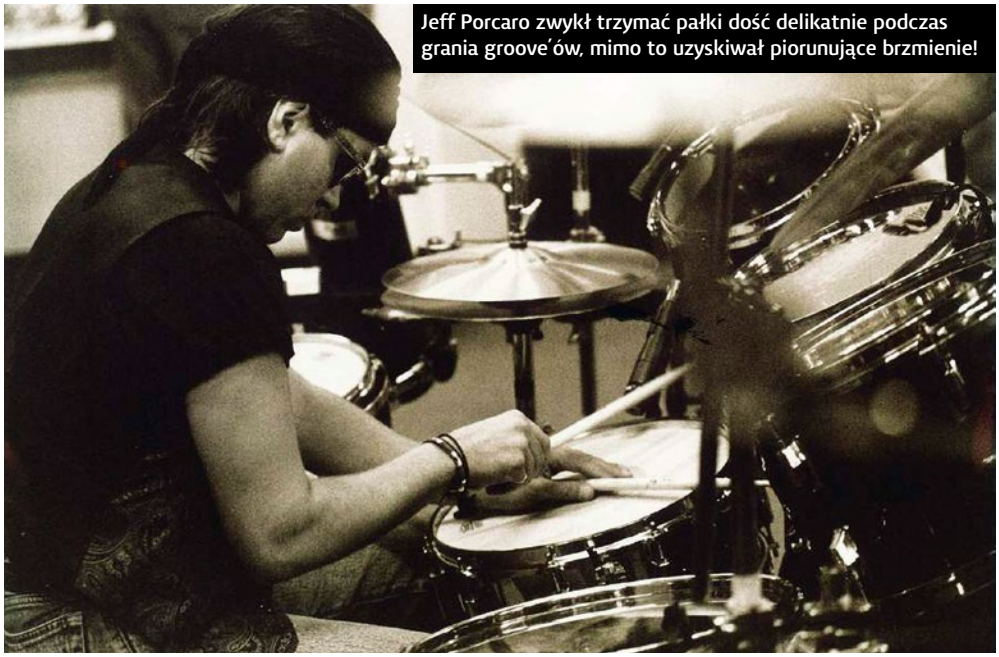
Od tego czasu zacząłem bardziej obserwować perkusistów, nie tylko pod kątem muzycznym, groove'owym, ale również technicznym. Dla przykładu wymienię kilku z nich:

Simon Phillips – Trzyma pałki w sposób, gdzie palec wskazujący oplata pałkę, nadgarstek jest lekko skierowany do wewnątrz, dźwięk i groove, jaki ma, jest niesamowity.

Mike Portnoy – Wydawałoby się, że za chwilę pałki wypadną mu z ręki, trzyma je na samym końcu, zarówno prawą, jak i lewą. Prawą trzyma klasycznie, lewą odwróconą celem uzyskania mocniejszego uderzenia.

Maciej Gołyźniak – Ma swój sposób na odbicie pałki, gdzie pałka za każdym uderzeniem odbija się swobodnie nie tłumiąc dźwięku. Trzyma pałkę bliżej jej środka.

Krzysztof Dziedzic – Jego metoda Natural Grip, czyli naturalnego uchwytu, też ma swoje uzasadnienie, szczególnie w stylu muzycznym, jaki reprezentuje.



Jeff Porcaro zwykł trzymać pałki dość delikatnie podczas grania groove'ów, mimo to uzyskiwał piorunujące brzmienie!

Duża swoboda brzmienia u Maćka Gołyźniaka rodzi się w luźnym uchwycie, ale bezpiecznym z racji wysokiego punktu uchwytu.

Fot. DrumCenter

Uchwyt Match Grip albo Power Grip, niby niewielka różnica...

Virgil Donati nawet w najbardziej dynamicznych figurach używa tradycyjnego chwytu lewej ręki.

Fot. Robert Wilk

Mike Portnoy nie dość, że trzyma w garści za same końcówki pałeczki, to jeszcze prawą ręką trzyma pałkę odwrotnie celem większej dynamiki.

Fot. Billie Rainbird

Chwyt i pozycja Simona Phillipsa.

Jeff Porcaro z lekko wysuniętym palcem wskazującym, trochę jakby trzymał długopis. Widać to doskonale na jego video instruktażowym.

Virgil Donati – Zawsze i wszędzie gra uchwytem tradycyjnym, nawet superszybkie przejścia, gdzie wielu perkusistów, korzystających z tradycyjnego chwytu na potrzeby szybkich przejść, zmienia na uchwyt prosty. Nie Virgil.

Tommy Aldridge – Perkusista, który ma prawie 70 lat, gra jak diabeł, a zapomnijcie o wszelkich technikach Moellera! Bije mocno, prowadząc uderzenie z ręki. Często tłukąc w rant. Kości bolą, jak się to ogląda, ale Tommy jest w tym skuteczny i gra tak od 50 lat.

Mój sposób grania polega na kompletnej swobodzie (open-handed), gdzie wykorzystuję wszystkie mi dotąd poznane ustawienia, techniki oraz bardzo dużą uwagę skupiam na dźwięku, na sprężystości w uderzeniu, gdzie traktuję swój zestaw trochę w sposób, jakby mnie parzył podczas uderzenia, co daje mi lepszy atak, artykulację, precyzję i dźwięk, który jest sprężysty, a nie zamulony."

USTAWIENIE BĘBNÓW

Żeby nie wpaść w jakiś chory obłęd analizy wyższości jednego ustawienia nad drugim, gdzie wszystko miesza nam się w głowie i ostatecznie do niczego nie prowadzi, spróbujmy skorzystać z przykładu autorytetów, wszakże od tego są. Jaki wniosek wyciągamy z ustawienia bębnów takich perkusistów, jak:

– Todd Sucherman
– Eric Singer
– Nicko McBrain
– Daru Jones
– Anika Nilles
– Billy Cobham
– Mike Mangini
– Bill Bruford
– Dave Weckl.

Cała lista to zupełnie inne ustawienia bębnów z wieloma indywidualnymi rozwiązaniami. Zerknijmy kolejno. **Todd Sucherman** ma niesamowicie

Uniwersalna technika Natural Grip propagowana przez Krzysztofa Dziedzica. Polecamy sprawdzić Natural Grip Method.

Różnorodność! Od góry od lewej: Mike Mangini i jego rozchodzący się zestaw, Steve Gadd w bardzo klasycznym ustawieniu, Anika Nilles z modnymi nisko ustawionymi talerzami (niektóre pod kątem), Billy Cobham na prawą czy lewą rękę? Nicko McBrain pod kątem i progresywnie od lewej do prawej, Dave Weckl i jego ergonomicznie dostosowany set.

wysoko postawiony werbel, co jego zdaniem jest idealne do grania techniką tradycyjną i prostą. Jest to dla niego naturalne**. Eric Singer** na początku lat 90 zeszłego stulecia miał bardzo płasko, ale jednocześnie wysoko ustawione dwa tomy przed sobą. Podobnie ustawia bębny Mike Bordin. Panom to pasuje, podczas, gdy inni perkusiści mają z tym wielki problem i rąbią po obręczach. Przeciwnie **Nicko McBrain**, który też ma wysoko postawione tomy, ale znów pod strasznie dużym kątem, tak samo robił kiedyś Lars Ulrich. **Daru Jones** to kompletny wybryk i zestaw, na którym nie każdy potrafiłby grać. Przygotowany głównie pod tradycyjny chwyt, ustawiony pod bardzo dużym kątem... w drugą stronę! **Anika Nilles** reprezentuje współczesne trendy, nisko ustawione tomy i blachy, które bywają przechylone nie w stronę artysty, a w przeciwną. **Billy Cobham** – teoretycznie wszystko jest tu tak samo, ale perkusista gra techniką „open handed" i bębny ustawione są różnie. Część na stronę lewą, część na prawą tzn. rozmiary tomów obok siebie nie są progresywne w żadną stronę. **Mike Mangini** to przykład wyczynowego ustawienia dwustronnego, czyli tomy rozchodzą się w obie strony od najmniejszego na środku. Do tego szeroko ustawione blachy, a obecnie w Dream Theater bardzo wysoko. Szeroko rozstawione blachy nie mają nic wspólnego z rocket tomami (te wąskie rurki), które ma przed sobą nad zestawem – jest to głównie element widowiskowy. **Bill Bruford** to kolejny przykład oryginalności. Pod koniec swojej aktywności scenicznej, Bill rozstawiał bębny zupełnie płasko z hi-hatem naprzeciw i rozchodzącymi się bębnami w obie strony (podobnie jak Mangini tylko, że nie z takim przepychem). Wreszcie **Dave Weckl**, doskonały przykład profesorskiego ustawienia bębnów. Dave jako perfekcjonista, dostosował ustawienie zestawu w pełni do swoich ruchów, a dokładnie automatyzmów, jakie wyrobił sobie przez lata kariery. Ustawia bębny tak, żeby idealnie pasowały do kierunku ruchów, jakie wykonuje.

W tej całej różnorodności powinniśmy pamiętać o tym, że mówimy tu o profesjonalistach, którzy wyrobili sobie nazwiska na rynku. Powyższe przykłady nie służą do szerzenia anarchii! Powinny uzmysłowić, że każde ustawienie można spokojnie korygować pod warunkiem, że będzie nam wygodnie grać to, co zamierzamy grać, dlatego początkujący powinni korzystać z bardzo ogólnych prostych rozstawień, gdzie podstawą jest dobry

Od góry: Bill Bruford, piękna pozycja i bębny rozstawione płasko wokół! Eric Singer z poziomo ustawionymi tomami. Neil Peart dostosował swój zestaw celem zoptymalizowania ruchów.

zasięg do poszczególnych instrumentów, wygoda poruszania, a także – co okazuje się później ważnym życiowym punktem – ekonomia, a mianowicie kąt blach i tomów, dzięki którym nie zrobimy po 10 minutach „kraterów" w naciągach i nie będziemy tłuc w kant blachy, która tym samym pęknie po jednym dniu. W płaskie ustawianie blach możemy zacząć się bawić, gdy będziemy potrafili w takowe uderzać, jak to np. robi Mike Terrana. Jego w miarę płasko ustawione crashe wydają się być niemiłosiernie okładane, ale Terrana wyrobił sobie odpowiedni ruch nadgarstka w momencie uderzenia, przez co pałka w ostatnim momencie uderza bardziej płasko, a przez to mniej inwazyjnie.

Ostatecznie decydującym aspektem jest muzyka, jaką gramy. Im większa różnorodność stylistyczna, tym większa uniwersalność rozstawienia. Posiadając takie źródła obrazów, jakim jest Internet, znalezienie wskazówek co do sposobu ustawienia nie powinno być wielkim problemem.

POZYCJA

Z ustawieniem bębnów wiąże się bezpośrednio pozycja za zestawem. Tutaj, w odróżnieniu od oglądania rozstawienia bębnów, podglądanie ulubionych perkusistów może być mylące. Zgarbieni Jojo Mayer i Dirk Verbeuren, wygięty w pałąk Paul Mazurkiewicz. Ash Soan, sprawiający wrażenie, jakby miał lekki paraliż, podobnie Robert Luty mocno podciągający ramiona. Wymienieni bębniarze to uznani fachowcy, niektórzy wręcz prawdziwi wirtuozi, ale ich postawa przy bębnach nie należy do wzorcowych i raczej nie zaleca się naśladowania, szczególnie przy etapie kształtowania swojej swobody poruszania za zestawem. Poza tym dochodzi istotny aspekt związany z naszym zdrowiem. Od zawsze byliśmy pouczani w szkole, by siedzieć prosto i tak powinno być też za bębnami z jedną bardzo łatwą zasadą.

Pozycja Czarka Konrada przy werblu ze swobodną pracą lewej ręki w uchwycie tradycyjnym.

Fot. Aleksander Kaniewicz

Zamiast kolejny raz powielać to, co już zostało powiedziane wiele razy w pseudo laboratoryjny sposób na temat rozwartości kątów ułożenia poszczególnych kończyn, weźmy pod uwagę jeden prosty czynnik, kolejny raz bardzo życiowy. Usiądźmy oczywiście prosto (ale bez usztywnienia) i zacznijmy grać lub udawać, że gramy. Logicznym jest, że siedząc skręconym, źle będzie nam sięgać we wszystkie miejsca, że siedząc za nisko, kiepsko będą nam pracować nogi.

Jest dziesiątki szkół i poradników, gdzie pada informacja pokroju: Jak werbel jest za nisko to będziemy uderzać się w udo i trzeba go podnieść. Serio? Czy trzeba takie rzeczy mówić? Jak się okazuje trzeba, bo jest cała masa nauczycieli i szkół, która niezależnie od budowy i wygody perkusisty nakazuje się trzymać wybranego wzorca. Nauczyciel musi wiedzieć, gdzie jest granica między wskazaniem kierunku, żeby z racji niewiedzy ucznia nie zrobił sobie on krzywdy, a dopuszczaniem do pewnych odstępstw od wzorca celem zwiększenia wygody i dostosowania. Kurczowe trzymanie się wzorca także może skrzywdzić fizycznie i mentalnie (zniechęcenie).

PODSUMOWANIE

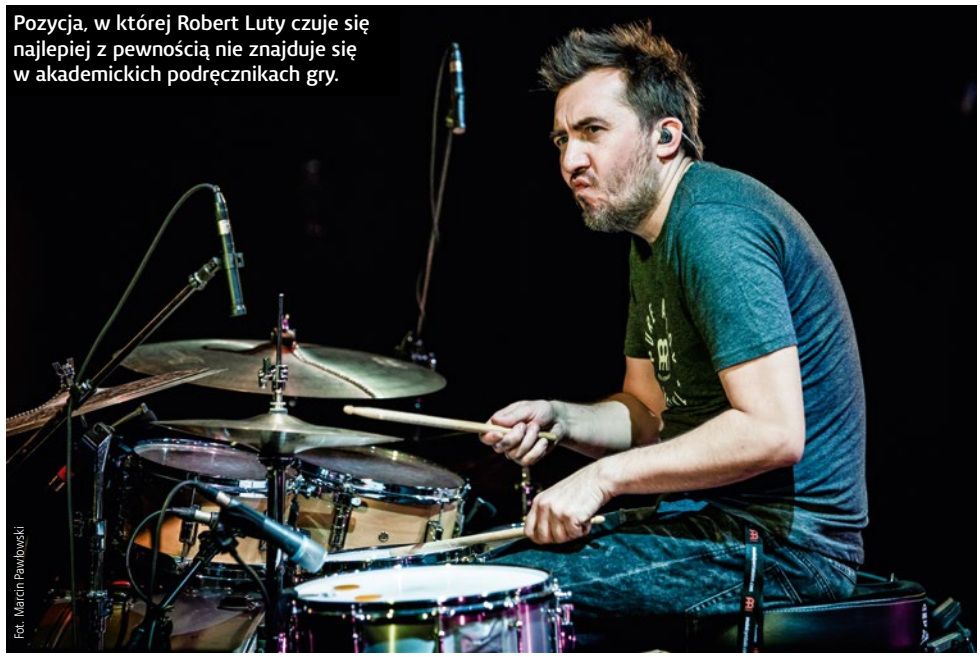
Można wymieniać i opisywać godzinami poszczególnych bębniarzy, zarówno w kwestii uchwytu, rozstawienia zestawu czy też pozycji za bębnami, analizować słuszność poszczególnych rozwiązań.

Każdy ma inne poczucie komfortu. Wszelkie książki, pokazujące zasady gry, kąty jakie powinny być w układzie kończyn, powinny być traktowane jako wskazówka, twórczo poznawczy paradygmat, a nie dogmat czy też sztywna reguła, której nie wolno łamać pod rygorem perkusyjnej banicji, bo „ktoś tak napisał" lub – nie daj Boże – „ktoś skomentował na Fejsbuku".

Trzeba wziąć pałki i usiąść za bębnami, mając na uwadze kilka bardzo logicznych i życiowych zasad:

– Swoboda, nie tylko rąk, ale całego ciała, nie spinać ramion, barków, karku.
– Płynny oddech.
– Swobodny zasięg, właściwa pozycja ze zestawem to taka, w której jest nam najwygodniej oraz która nie wpływa negatywnie na naszą grę (np. nie leżeć za bębnami).
– Naturalność, jeżeli gdzieś czujemy spięcie, to oznacza, że coś robimy nie do końca tak, jak trzeba.
– Swobodna praca nóg. Stopy – nie podwijać palców i stopy podczas grania na centrali bądź hi-hacie.
– Nauczyciel! Stanowczo dobry nauczyciel przyspieszy nasz rozwój, poprawi niedociągnięcia. Kwestia znalezienia odpowiedniej osoby, a nie korzystanie z pierwszej lepszej oferty, bo ktoś twierdzi, że naucza. Zresztą nawet dobrej klasy bębniarz nie zawsze sprawdza się jako dobry pedagog.

Przygotowali:
Grzegorz Krawczyk, Staszek Piotrowski
Zdjęcia zestawów:
Marcin Pawłowski, Agnieszka Litarska, Robert Wilk, John McMurtrie, Al Soluri


Pozycja, w której Robert Luty czuje się najlepiej z pewnością nie znajduje się w akademickich podręcznikach gry.
Fot. Marcin Pawłowski

Inferno od zawsze mocno zgarbiony nad bębnami, co jego zdaniem pomaga mu w ekstremalnym graniu.
Fot. Rafał Kotylak

Absolutne dziwadło, czyli bębny Daru Jonesa. Kto na tym zagra?
Fot. Rob Monk

ZAPIS NUTOWY

powtórzenie wiadomości

„TO NA PERKUSJĘ SĄ NUTY??!!” ORAZ *„GRAM ZE SŁUCHU, NUTY TO DLA MNIE CZARNA MAGIA”*. NIESTETY, CZĘSTO SŁYSZĘ TEGO TYPU ZDANIA. UWAŻAM, ŻE KAŻDY MUZYK POWINIEN POTRAFIĆ CZYTAĆ I PISAĆ... NUTY. WYOBRAŹMY SOBIE SYTUACJĘ, ŻE NIE POTRAFISZ CZYTAĆ I PISAĆ. NO WŁAŚNIE! SŁABO, NO NIE? NIEZNAJOMOŚĆ ZAPISU NUTOWEGO TO ANALFABETYZM WTÓRNY, KTÓRY BARDZO OGRANICZA, NIE POZWALA W PEŁNI ZROZUMIEĆ MUZYKI, A PRZEDE WSZYSTKIM OGRANICZA ODKRYWANIE NOWYCH MOŻLIWOŚCI INSTRUMENTU. ZACHĘCAM, BEZ WZGLĘDU NA WIEK I STAŻ GRANIA, DO NAUCZENIA SIĘ KORZYSTANIA Z ZAPISU. NIE JEST TO BARDZO SKOMPLIKOWANE.

Kolejnym ważnym argumentem, który powinien skłonić każdego do nauki „czytania i pisania” jest możliwość szybkiego przygotowania się do koncertu lub nagrań studyjnych. Są czasem sytuacje awaryjne, które mogą być dla nas okazją. Aby nauczyć się dwugodzinnego materiału koncertowego na pamięć, potrzebujesz kilku lub kilkunastu, a nawet kilkudziesięciu dni. Rozpisując sobie formę utworu oraz jego kluczowe elementy, takie, jak główne rytmy, akcenty, zatrzymania i zmiany dynamiczne, jesteś gotowy do zagrania koncertu po 2 godzinach.

Zakres niezbędnej wiedzy podzieliłem na dwie części. W części pierwszej znajdują się podstawowe pojęcia związane z notacją. Wytłumaczone są też wartości nut i pauz oraz to, jak tę wiedzę stosować w praktyce. W części drugiej opisałem sposoby zapisu zestawu perkusyjnego ze szczególnym naciskiem na reguły standaryzacji, czyli czytelnego ujednolicenia zapisu.

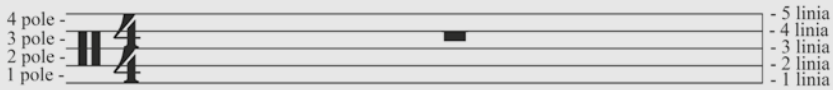
CZĘŚĆ PIERWSZA

PIĘCIOLINIA

Muzykę generalnie zapisujemy na pięciolinii. Istnieją inne sposoby zapisu (na jednej, dwóch lub trzech liniach), ale o tym szerzej w części drugiej. System pięciu linii umożliwia zapis wszystkich elementów nawet najbardziej rozbudowanego zestawu Mike'a Portnoya z czasów świetności Dream Theater. Linie liczymy od dołu, czyli pierwszą linią jest linia dolna, a piątą linia górna. Pomiędzy liniami tworzą się pola. Pomiędzy pierwszą linią (czyli dolną) a drugą znajduje się pierwsze pole, drugie pole znajduje się pomiędzy drugą i trzecią linią itd.

W przypadku notacji instrumentów melodycznych, każda linia i każde pole odpowiada określonym dźwiękom. W kluczu wiolinowym pierwsza linia zarezerwowana jest dla dźwięku E, pierwsze pole dla dźwięku F i tak dalej w górę. W przypadku perkusji, każda linia i każde pole

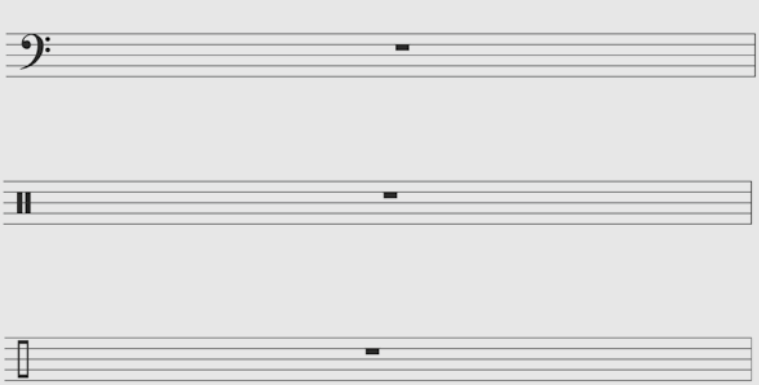
1



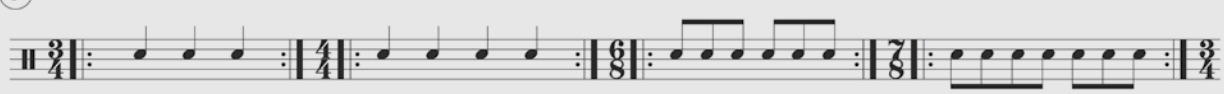
będą zarezerwowane dla określonego elementu zestawu. Łatwo można zauważyć, że bez dopisywania linii górnych lub dolnych, możemy zapisać 11 elementów zestawu (pięć linii i cztery pola dają razem 9, ale możemy też pisać nuty nad piątą linią i pod pierwszą). Podstawowy rockowy zestaw perkusyjny zawiera pięć bębnów (basowy, werbel, dwa tomy i floor tom) oraz trzy talerze (hi-hat, ride i crash), co po zsumowaniu daje nam osiem instrumentów, a więc bez specjalnego gimnastykowania się mamy jeszcze miejsce dla trzech dodatkowych instrumentów. Więcej na ten temat w części drugiej.

KLUCZ PERKUSYJNY (KLUCZ NEUTRALNY)

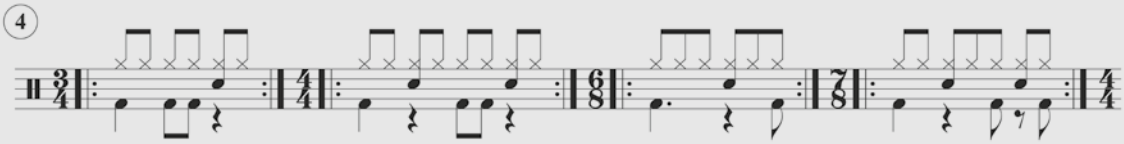
Pierwszym symbolem, który znajduje się na pięciolinii, jest klucz. Określa on wysokość zapisywanych nut lub jej brak. Do 1984 roku perkusję notowano w kluczu basowym. Od tamtego roku zaczęto stosować klucz perkusyjny, zwany w języku angielskim jako „Percussion Clef” lub „Neutral Clef” czyli klucz neutralny. Jego neutralność wynika z tego, że w przeciwieństwie do innych kluczy, nie definiuje on wysokości dźwięków, a jedynie rodzaj instrumentów, na których gramy.

2

METRUM

Bezpośrednio po kluczu znajduje się oznaczenie metrum. Są to dwie liczby umieszczone pionowo jedna pod drugą. Górna liczba określa do ilu liczymy, a dolna liczba precyzuje, jakimi nutami liczymy. Innymi słowy metrum mówi nam, ile się mieści (górna liczba) określonych nut (dolna liczba) w jednym takcie. Oprócz samego liczenia, metrum decyduje o rozkładzie naturalnych akcentów w takcie i odpowiada za stworzenie głównego pulsu utworu. Przyjrzyjmy się czterem najpopularniejszym rodzajom metrum: 4/4 (cztery czwarte), 3/4 (trzy czwarte), 6/8 (sześć ósmych) i 7/8 (siedem ósmych).

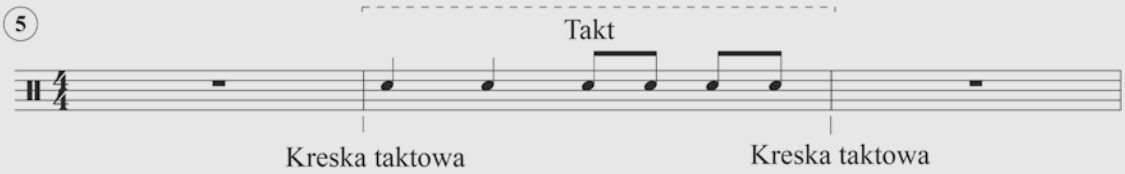
3

Metrum 4/4 mówi nam, że liczymy do czterech, a naszą miarą jest ćwierćnuta. Metrum to jest obecnie najczęściej spotykane. Metrum 3/4 określa nam także liczenie ćwierćnutami, ale liczymy do trzech. Jest to metrum walca. Możemy spotkać także metrum ósemkowe np. 6/8, gdzie w takcie mamy sześć ósemek lub 7/8, czyli siedem ósemek (tytułowy „Whiplash" z filmu cały grany jest w tym metrum). Metrum nie narzuca nam granie tylko i wyłącznie za pomocą nut określonych dolną liczbą. Określa tylko, jaka nuta tworzy główny puls. Przykładowe takty w w/w rodzajach metrum mogą więc wyglądać następująco:

4



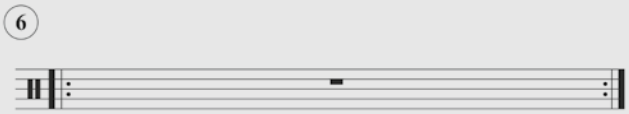
TAKT

Do podziału utworu na równe, krótkie odcinki zdefiniowane za pomocą metrum, służy nam kreska taktowa, czyli pionowa linia, przebiegająca przez całą pięciolinię. Odcinek od kreski do kreski to jeden takt, czyli odcinek czasu liczony wg kodu określonego w metrum. W takcie 4/4 zmieszczą się dokładnie: cztery ćwierćnuty lub osiem ósemek lub dwie ćwierćnuty i cztery ósemki itp.

5

ZNAK REPETYCJI

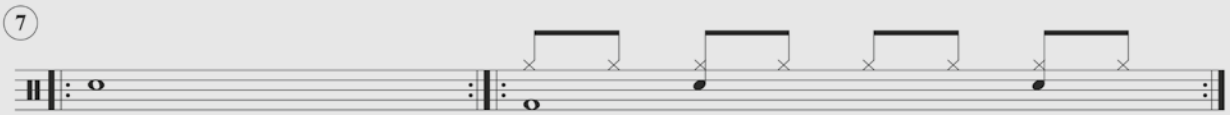
W celu określenia powtórzenia części utworu lub wprawki, którą ćwiczymy powtarzając, wykorzystujemy znak repetycji. Są to dwie kropki umieszczone nad i pod środkową linią, stojące przy dodatkowej pionowej linii przy kresce taktowej. Kropki z prawej strony linii oznaczają początek powtórki (repetycji), a umieszczone z lewej strony linii, oznaczają koniec powtórki. Mówiąc prosto, powtarzamy to, co mamy między kropkami.

6

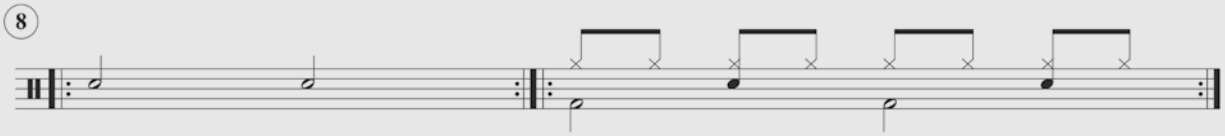


NUTY

Różnorodna postać nut służy do określenia ich wartości rytmicznej, czyli długości jej trwania. W naszym przypadku będzie to bardziej określenie tego, w którym momencie mamy zagrać następne uderzenie. Najdłuższą nutą jest **cała nuta**, którą wytrzymujemy na cztery, to znaczy licząc: *raz – dwa – trzy – cztery*. Oto przykłady wykorzystania całej nuty na werblu oraz na zestawie, gdzie zagramy ją w rytmie ósemkowym stopą. Wytrzymujemy ją przez cały takt, a więc będzie to jedyne uderzenie stopy w takcie.

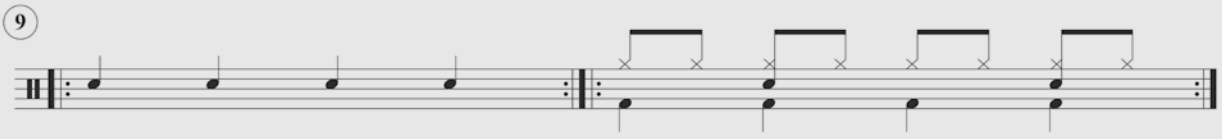
7

Z podziału całej nuty na dwie równe części otrzymamy dwie **półnuty**. Każdą z nich wytrzymujemy na dwa, czyli wyliczamy *raz – dwa*. Oto przykład werblowy oraz rytm ósemkowy z wykorzystaniem półnut granych stopą.

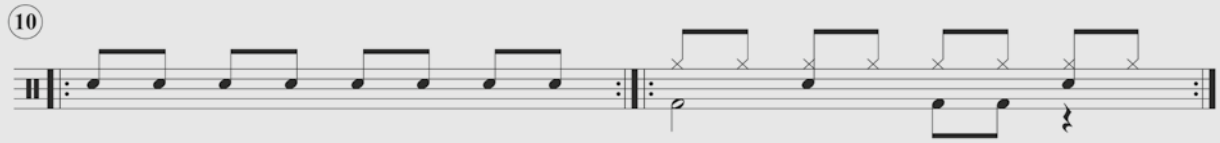
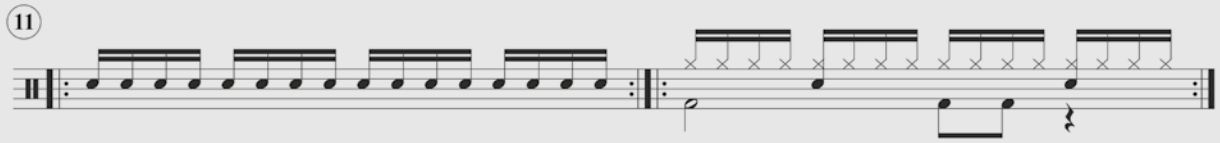
8



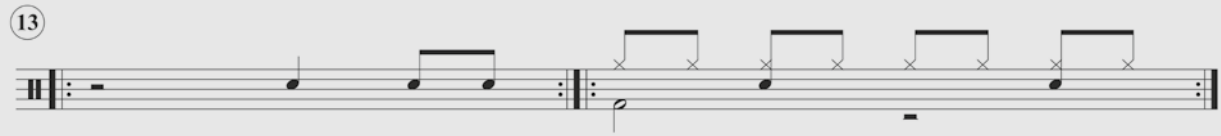
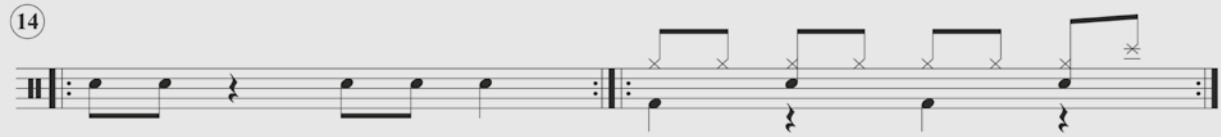
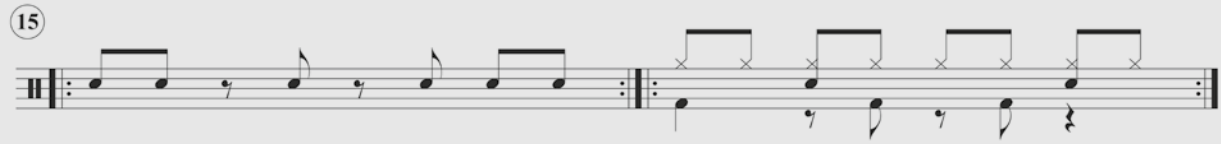
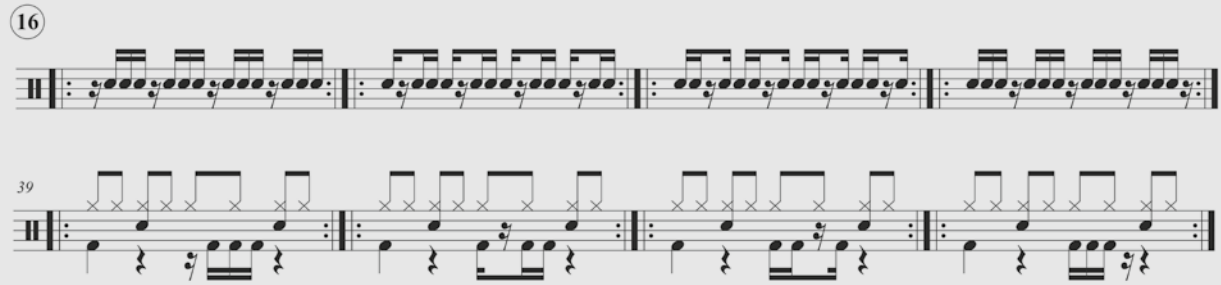
Mniejszą (krótszą) nutą od półnuty jest **ćwierćnuta**, którą wyliczamy na raz. Liczone jest, że w takcie zmieszczą nam się one cztery. Oto przykład wykorzystania ćwierćnut na werblu oraz w rytmie ósemkowym za pomocą bębna basowego.

9



Każda ćwierćnuta może być podzielona na dwie krócej trwające nuty, czyli **ósemki**. Tak będziemy je wyliczać w takcie: *raz – i – dwa – i – trzy – i – cztery – i*. W ten sposób mamy precyzyjnie wyliczone wszystkie ósemki w takcie. W przykładzie rytmicznym wszystkie ósemki realizujemy już na hi-hacie, w partii stopy pojawi się półnuta i dwie ósemki.

Szesnastki, jak sama nazwa wskazuje, to wartości rytmiczne, których w takcie 4/4 zmieści się szesnaście. Jako przykład rytmiczny wykorzystamy rytm szesnastkowy, czyli gramy wszystkie szesnastki na hi-hacie. Stopa będzie grała półnutę oraz dwie ósemki.

PAUZY

Każda nuta ma swój odpowiednik w postaci pauzy. Pauza będzie symbolizowała ciszę, którą wyczekujemy tak samo jak jej odpowiednik nutowy. Każdy takt musi być ściśle wypełniony nutami lub pauzami. Jeżeli chcemy zostawić takt pusty, bez żadnego dźwięku, to nie zapisujemy go po prostu jako takt, w którym nic nie ma. Musi tam być pauza. **Pauza całonutowa** liczona jest na cztery, więc wypełni nam cały takt 4/4. W przykładzie rytmicznym zastosowałem pauzę całonutową w partii stopy. Ręce grają, natomiast bęben basowy milczy przez cały takt.

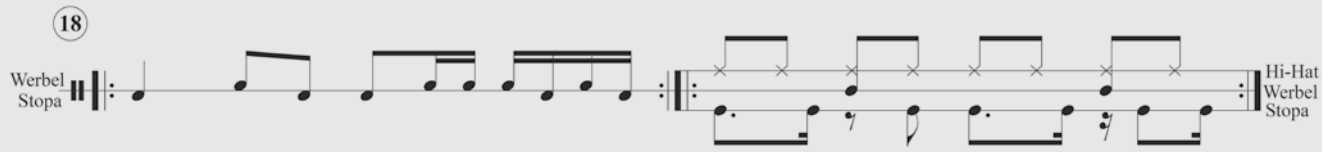
Pauza półnutowa będzie miała zastosowanie, gdy nie będziemy chcieli grać przez pół taktu. Wyliczamy ją tak samo jak półnutę, czyli na dwa. W przykładzie werblowym wystąpi ona na początku taktu, natomiast w rytmie stopa będzie pauzowała na 3 i 4.

Pauza ćwierćnutowa to odpowiednik ćwierćnuty, czyli nie gramy przez jedną ćwierćnutę, czyli przez jedną miarę taktu. Na werblu pauza znajdzie się na 2, natomiast w rytmie stopa będzie pauzować na 2 i 4.

Pauza ósemkowa pozwala nam opuścić dźwięk o długości jednej ósemki. W ćwiczeniu werblowym pojawią się dwie pauzy ósemkowe, natomiast w rytmie stopa będzie miała pauzę ósemkową na 2, czyli nie zagra ósemki wtedy, gdy mamy werbel oraz na 3, dzięki czemu uzyskamy ciekawy, synkopowany rytm.

Pauzy szesnastkowe stwarzają już bardzo duże możliwości kreowania ciekawych układów rytmicznych. W przykładach werblowych będziemy mieć kolejno pauzę na pierwszej, na drugiej, na trzeciej i na czwartej szesnastce. W rytmie stopa w drugiej części taktu zagra szesnastki z pauzami analogicznie na kolejnych szesnastkach.

CZĘŚĆ DRUGA

SPOSOBY ZAPISU WERBLA

Najczytelniej jest zapisywać zestaw na pięciolinii. Istnieją jednak inne możliwości zapisu, które będą bardziej czytelne w danym kontekście. Werbel można zapisać na pięciolinii, jednak lepszym rozwiązaniem będzie zastosowanie jednej linii. Najczęściej nuty umieszczone będą na linii, a oznaczenie kolejności rąk nad lub pod nutami. Można też nuty umieścić nad i pod linią. Nuty nad linią będą grane prawą ręką, a nuty pod linią będą grane lewą ręką. Pojedynczy paradiddle będzie w tych wariantach wyglądał następująco:

SPOSOBY ZAPISU ZESTAWU NA MNIEJSZEJ LICZBIE LINII

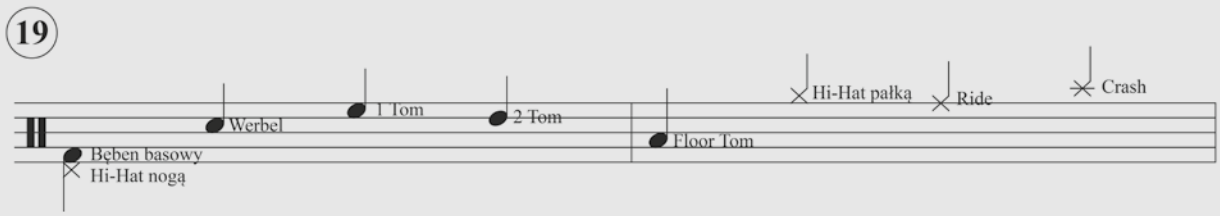
Wykorzystując jedną linię, możemy także zapisać proste rytmy z użyciem dwóch instrumentów np. bęben basowy (pod linią) i werbel (nad linią). Do zapisu trzech instrumentów (np. hi-hat, werbel, stopa) możemy wykorzystać trzy linie. Górna to hi-hat, środkowa to werbel, dolna to stopa.



ROZMIESZCZENIE INSTRUMENTÓW NA PIĘCIOLINII

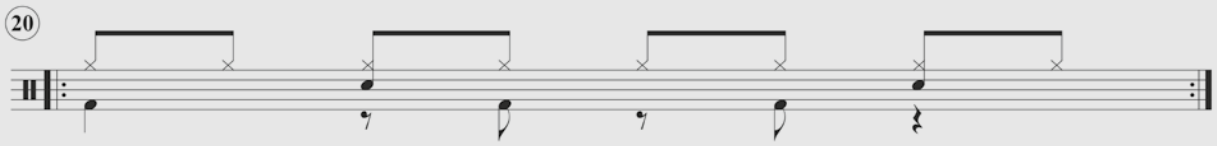
Podane wyżej warianty zapisu na jednej lub kilku liniach mają uzasadnienie w przypadku uproszczonych zapisów ograniczonej liczby instrumentów. Zapis jest wtedy bardziej przejrzysty. Chcąc jednak wygodnie i czytelnie zapisać cały zestaw perkusyjny wraz z różnymi talerzami i tom-tomami, najrozsądniejszym rozwiązaniem jest wykorzystanie pięciolini. Bardzo istotne jest przestrzeganie ustalonych zasad zapisu tak, aby był on jednolity, a przez to czytelny i łatwy do grania. Zacznijmy od rozmieszczenia na pięciolinii elementów podstawowego zestawu perkusyjnego. Tak, jak w przypadku klucza wiolinowego, każdy dźwięk ma swoje miejsce na pięciolinii, tak w kluczu perkusyjnym każdy instrument wchodzący w skład zestawu ma swoje miejsce zarezerwowane dla niego. Przypominam, że linie oraz pola powstałe pomiędzy liniami liczymy od dołu. Oto jak będą zapisywane bębny na pięciolinii. Bęben basowy, czyli stopa, notowany jest w pierwszym polu. Werbel zapisujemy w trzecim polu. Pierwszy, najwyższy tom znajdzie się w czwartym polu. Drugi tom na czwartej linii, natomiast floor tom w drugim polu.

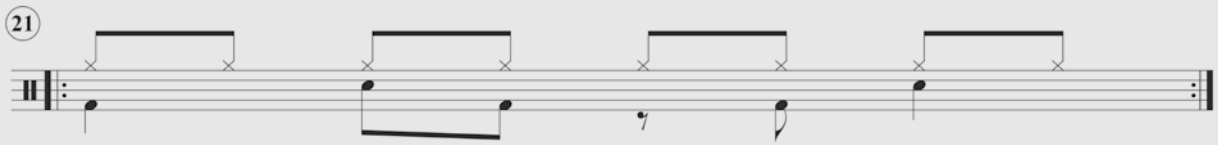
Talerze notujemy nutami, które mają główki krzyżykowe. Dzięki temu możemy bardzo łatwo rozróżnić głos bębnów i głos talerzy. Hi-hat grany pałką zapisujemy nad piątą linią. Grany nogą zapisany jest pod pierwszą linią. Talerz ride znajdzie się na piątej linii, a crash na linii dodanej górnej.



SPOSOBY ZAPISU ZESTAWU NA PIĘCIOLINII

Standardowe rytmy można prawidłowo zapisać na trzy sposoby. Pierwszy z nich grupuje nuty grane rękami w jeden głos (czyli ride i werbel – nuty skierowane w górę) oraz nuty grane nogami w drugi głos (czyli stopa i hi-hat grany nogą – nuty skierowane w dół). Osobiście preferuję ten rodzaj zapisu, ponieważ jest on najbardziej czytelny. Doskonale można w nim wyodrębnić partię rąk i partię nóg.

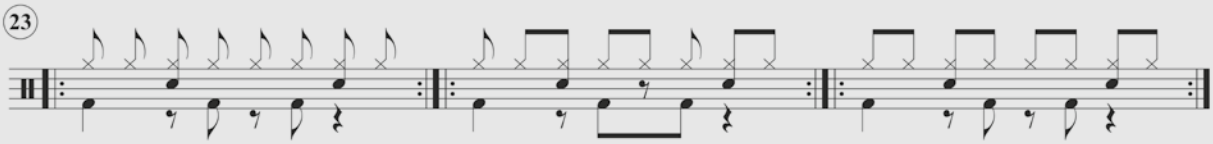


Drugim sposobem jest zgrupowanie talerzy w jeden głos, a bębnów (werbel i stopa) w drugi głos. Ten sposób dobrze obrazuje, jakim patternem gramy na talerzu oraz określa precyzyjnie głos prowadzony przez bębny. Mimo czytelnego obrazu bębnów jest on mniej czytelny dla mnie ze względu na brak wyraźnego wyodrębnienia partii nóg (tak, jak to było w poprzednim przykładzie).

Trzecim sposobem jest zapis całości zestawu jednym głosem. Najwygodniejszy do wykonania, jednak najmniej czytelny. Zalecam go jedynie do robienia szybkich notatek oraz do zapisu rytmów liniowych, gdzie dźwięki nie nachodzą na siebie. Ciężko z niego odczytać głosy poszczególnych instrumentów.

22

GRUPOWANIE NUT

Grupowanie nut jest bardzo istotne i ma decydujący wpływ na przejrzystość zapisu. Źle by nam się czytało ten tekst, *gdybybyłnapisanyciągiem* lub *tekst nieby ł bydzie lo nyw logic zny s po sóbn a wy razy.* Tak samo dzieje się w zapisie nutowym. Najczęstszym sposobem grupowania jest łączenie w grupy, wynikające z podziału taktu na jego mocne części. Mocną częścią jest to miejsce, na które wypada dźwięk metronomu bądź rytmiczne tupnięcie wybijanego przez nas stałego pulsu. Każde nowe tupnięcie lub kliknięcie to nowa grupa. Przyjrzyjmy się trzem przykładom grupowania. W pierwszym nuty nie są wcale zgrupowane, w drugim zgrupowane są w sposób przypadkowy, natomiast w trzecim grupy wynikają z podziału taktu na mocne części taktu.

23

Wyczerpująco tematykę notacji, ze szczególnym naciskiem na standaryzację (czyli ujednolicenie zapisu) opisał Norman Weinberg w publikacji „Guide to Standardized Drumset Notation".

Materiał przygotował: Piotr Czyja, wykładowca szkoły Drumset Academy.

XIST

BRZMIENIE JAKIEGO SZUKASZ

SMC
SILESIA
MUSIC CENTER
Sp. z o. o.

istanbul Agop Handmade cymbals from Turkey.

JAK KUPIĆ BĘBNY

– widziane od strony sprzedawcy –

DECYZJA O ZAKUPIE BĘBNÓW, CZĘSTO POPRZEDZONA JEST DŁUGIMI POSZUKIWANIAMI, SZPERANIEM PO FORACH, PYTANIEM KOLEGÓW, CO POLECAJĄ ITD. OGROMNY GŁÓD ZDOBYWANIA INFORMACJI.

I. WSTĘP

Im więcej szperasz, tym masz coraz więcej pytań i wątpliwości, a wzajemnie wykluczające się opinie w tym nie pomagają. Weź Yamahę, ja mam motor Yamaha i jest spoko. Mój kolega gra na Pearlu, jest super. Zakładając, że to twoje pierwsze bębny można wpaść w niezłą pułapkę informacyjną.

„Chcę kupić fajne / dobre / brzmiące bębny", zwrot, który wymiennie słyszę już od wielu lat, lecz jasne zdefiniowanie tych pojęć jest niezwykle trudne.

Ten poradnik ma za zadanie sprawić, że staniecie się bardziej świadomymi klientami, odpornymi na marketingowy bełkot. Jeśli chociaż jedna osoba nie zaliczy wpadki i nie pokusi się o „Zawodowy zestaw perkusyjny za 999 zł z talerzami, pałkami, stołkiem i pokrowcami" to uznam to za osobisty sukces.

II. RACHUNEK SUMIENIA.

Weź kartkę i odpowiedz sobie na kilka ważnych pytań. Zrób to koniecznie w formie pisemnej, gdyż to, co w głowie wydaje się genialne, przelane na papier często blaknie lub okazuje się bez sensu. Odpowiedzi na te pytania będą doskonałym punktem wyjścia do poszukiwań właśnie TEJ perkusji.

1. **Co chcę grać?**
(Napisanie, że „wszystko po trochu" surowo wzbronione i nie przybliża do rozwiązania)
2. **Jakie mam oczekiwania?**
Bębny mają brzmieć potężnie czy raczej krótko? Duża czy mała ilość bębnów?
Wypisz w tym punkcie wszystko sensowne, co przyjdzie ci do głowy.
3. **W jakim zakresie będę używał bębnów?**
Wyłącznie hobbystyczne granie z kumplami

A

B

raz w tygodniu, czy coś więcej z perspektywą rozwoju i zarobkowania. Jak często będę bębny składał i rozkładał? To szalenie ważny punkt, gdyż różne klasy instrumentów projektuje się na inną ilość cykli złóż / rozłóż. Będzie to pierwszy zestaw czy kolejny w arsenale?

4. **Ile chcę na to wydać?**
   To pytanie jest najtrudniejsze, gdyż najczęściej podchodzi się do niego w stylu. „A jak będzie coś lepszego to dopłacę, nie mam w sumie ograniczonego budżetu". Prawie każdy ma ograniczony budżet, nawet ten założony w głowie, jeśli w portfelu nie braknie. Budżet pozwala określić ramy finansowe i na nich się skupić podczas poszukiwań.

III. ROZMIARY BĘBNÓW

Rozmiar ma znaczenie. To średnice i głębokości bębnów definiują w dużej mierze, jak zabrzmi całość. Odpowiednie dobranie średnicy i głębokości to często zadanie dla producenta. Dlatego też przyjęto pewne standardy rozmiarowe, które ułatwiają osiągnięcie zakładanych celów. Im większe rozmiary bębnów, tym więcej siły trzeba użyć.

W latach 80 i 90 popularne były konfiguracje, w których występował tom 12"x12". Istna armata. Potem systematycznie głębokość ta się zmniejszała, by osiągnąć finalnie w chwili obecnej 12"x8" i 12"x9", a w zestawach z fast tomami 12"x7". Ten „idealny" punkt rezonansu jest ciągle przesuwany przez producentów i nie każdy musi się z nim zgadzać. Im płytszy bęben, tym szybciej się odzywa, ale zawartość bębna w bębnie (ciało poprzez kubaturę) też jest mniejsza.

Jeszcze nie tak dawno temu rockowym standardem był zestaw w rozmiarach tomów 12" – 13" – 16", gdzie wiele osób narzekało na 13". Ciężko ją było dobrze wystroić względem 12", a duża głębokość utrudniała rozmieszczenie ride. Sam miałem taką konfigurację w pierwszych swoich bębnach. I to była ostatnia konfiguracja 12 – 13 – 16 w moim życiu. Od tamtej pory wybieram wyłącznie parzyste rozmiary.

Typowe konfiguracje stosowane obecnie przez producentów:

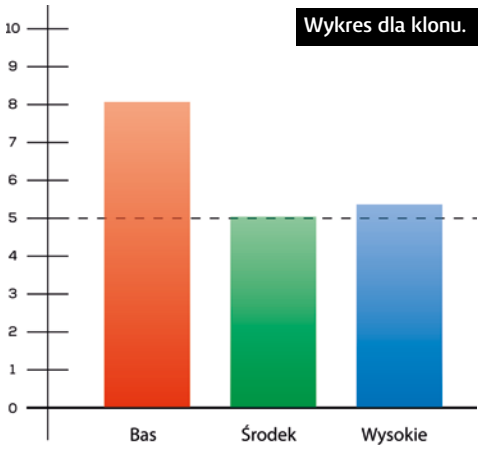
– **22 10 12 16** – Obecny uniwersalny standard. Foto A.
– **20 10 12 14** – Przyjęła się nazwa Fusion dla tych nieco lżej grających lub dla starszych dzieci, aby poprawnie siedziały za bębnami. Foto B.
– **24 13 16** – Niektórzy mówią na nie, że są „bonhamowskie" ponieważ przypominają zestawy Johna Bonhama (w rzeczywistości parametry były inne). Foto C.
– **18 12 14** – Zestaw jazzowy lub klubowy. Foto D.

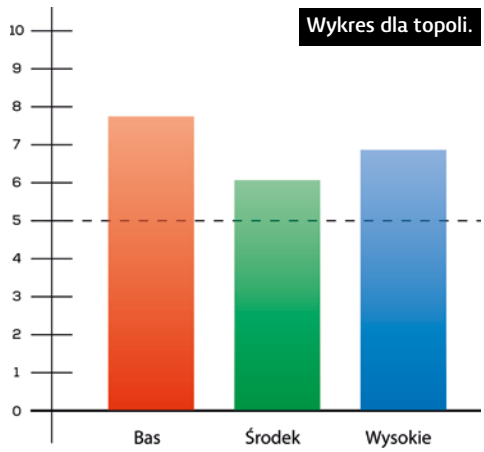
Zakładając, że szukasz czegoś uniwersalnego i chcesz iść w pop / rock / metal to idealną opcją jest 22 10 12 16. Jeśli ma to być coś do lżejszych gatunków lub wolisz mniejszy bęben basowy to opcja 20 10 12 14 jest idealna.

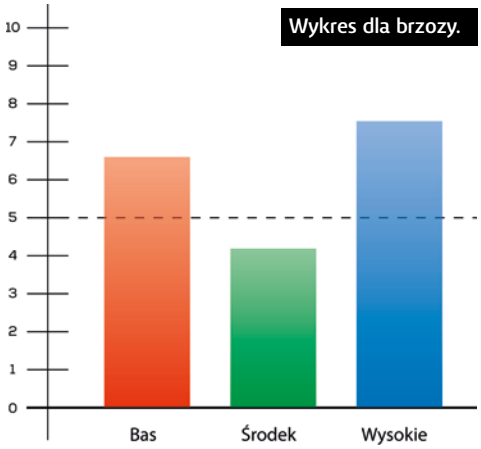
Ostatnio na rynku duży sukces odnosiły zestawy kompaktowe, które charakteryzują się małymi rozmiarami z centralkami nieprzekraczającymi 18 cali. Są to zestawy dobre do nauki, ćwiczeń i małych koncertów, przykładowe modele to: PDP New Yorker, Pearl Midtown, Ludwig Breakbeats, Tama Club Jam. W większości przypadków

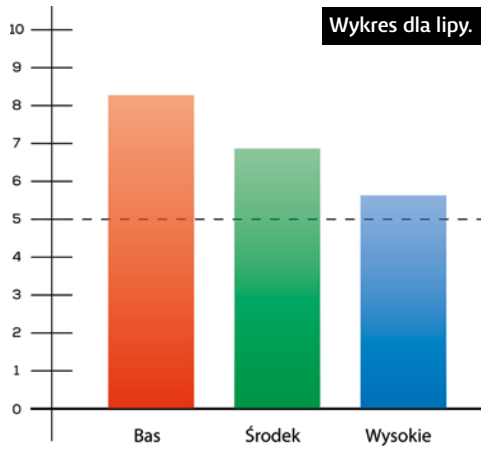
C

D









walory brzmieniowe stoją na bardzo przyzwoitym poziomie, biorąc pod uwagę niską cenę.

IV. DREWNO

Każdy gatunek drewna ma swoją uproszczoną charakterystykę zakresu tonów, w jakiej będzie brzmiał dany korpus wykonany z danego drewna. Oczywiście pod warunkiem, że wykorzysta się budulec najwyższej jakości.

Nie każdy zdaje sobie sprawę z tego, że prawdziwy klon północno-amerykański i klon chiński o nazwie „North American Maple" to kompletnie inne gatunki o innych przyrostach rocznych i innych właściwościach akustycznych. Dlatego ci, co uważają, że klon to klon i tylko klon jest lekarstwem na wszystkie bolączki brzmienia często nie mają racji.

Czy określenie „maple shell" jest gwarantem tego, że posiadasz korpus klonowy? Oczywiście, że NIE! Producenci mniej więcej do roku 2005 stosowali rozróżnienie na „maple shell" i „all ply maple shell" lub zamiennie „all maple shell". Co oznaczało, że korpus „maple shell" miał wewnątrz i zewnątrz klon a w środku co? Zagadkę!

Pogoń za klonem doprowadziła do patologii jak na naszym rodzimym rynku motoryzacyjnym, gdzie 15-letni diesel z Niemiec musi mieć po skręceniu licznika koniecznie poniżej 200 000 km, gdyż tego oczekują klienci.

Lipa i topola przedtem dość tajemniczo wpychana między „maple shell" teraz jawnie występuje jako główny budulec zestawów perkusyjnych z półki średniej i niższej. Topolę można także spotkać w bębnach za 15.000-20.000 zł m.in. Gretsch Broadkaster.

Morał z tej krótkiej opowieści jest taki, że nie samym klonem żyje człowiek, a mnogość opcji, jaką dała nam natura, niech kusi do eksperymentów i poszukiwania swojego brzmienia.

Obok znajdziecie kilka wykresów dla najpopularniejszych obecnie gatunków drewna stosowanego na bębny: klonu, brzozy, topoli, lipy.

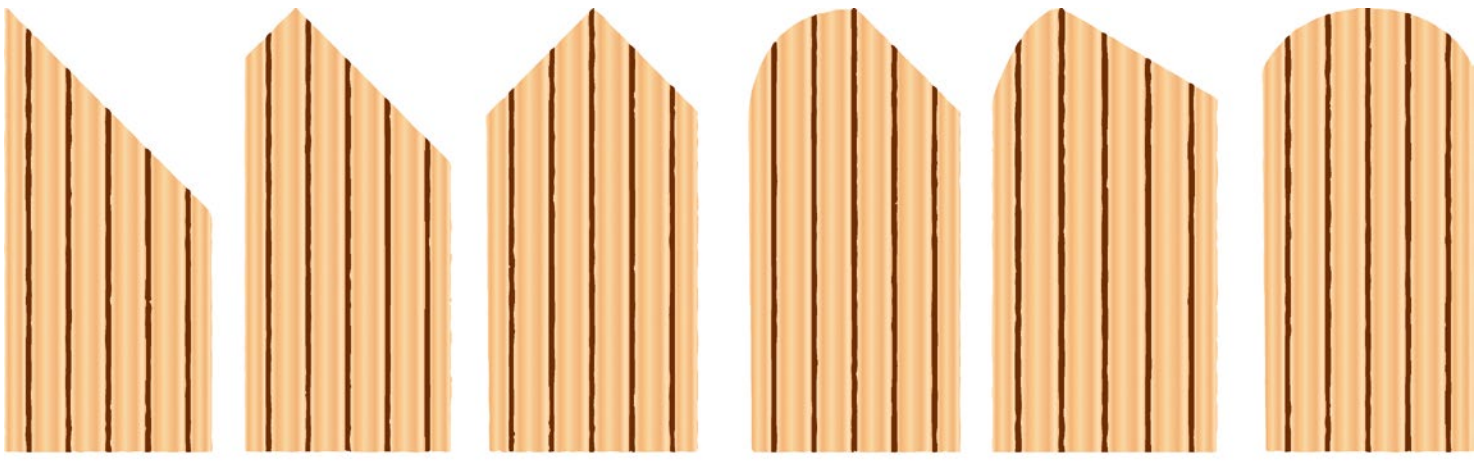
V. KRAWĘDZIE (BEARING EDGES)

Czy zastanawiałeś się kiedyś nad krawędziami korpusów w twoich bębnach? Jakie są, po co one są, jak bardzo i czy w ogóle wpływają na dźwięk?

Krawędź to jedyny element korpusu bębna, jaki ma styk z membraną. To dzięki krawędzi, jej profilowi, naciąg ma mniejszy lub większy styk z korpusem bębna.

W przypadku krawędzi istnieje prosta zasada. Im większy obszar naciągu styka się z powierzchnią krawędzi korpusu tym większa energia i dłuższy sustain idzie z samego bębna. Im mniejsza powierzchnia naciągu styka się z korpusem (ostra krawędź) tym lepszy atak, ale krótki rezonans samego korpusu.

WAŻNE! Niezależnie od typu krawędzi należy bezwzględnie zapewnić jej gładkość. Brak równej powierzchni zdecydowanie utrudnia strojenie. Jeśli krawędzie w twoich bębnach nie są gładkie, a pod palcem czujesz nierówności czy drzazgi, wyrównaj je papierem ściernym, ułożonym na płaskiej powierzchni.



Standardem jest krawędź 45 stopni (podwójna i pojedyncza). To klasyka wśród nowoczesnych bębnów. Krawędź 45 stopni występuje w większości bębnów produkowanych seryjnie. Dużo ataku, dużo wybrzmienia, duża głośność z najmniejszą ilością soundu z korpusu.

Ostra krawędź 45 stopni powoduje, że bęben brzmi jaśniej. Krawędź dedykowana do 6 i 8 warstwowych korpusów, łatwa w strojeniu. Naciągi przy tym typie krawędzi zmieniają dość znacząco charakter brzmienia. Krawędź 45 stopni zabrzmi praktycznie pod każdą ręką. Inne typy krawędzi wymagają zdecydowanie więcej miłości i cierpliwości.

30 / 35 stopni (2 warstwy drewna mają kontakt z naciągiem). Tłusty i pełny dźwięk, mało ataku, krótkie wybrzmienie, nieduża głośność, lecz mnóstwo soundu w korpusie. Cecha charakterystyczna dla bębnów vintage. Doskonałym przykładem bębnów z takimi krawędziami może być tutaj Gretsch Renown Maple.

Okrągła (Baseball Bat). To typ krawędzi opracowanej przez Johna Craviotto. To w pełni zaokrąglona krawędź o tłustym brzmieniu, rodem ze starych amerykańskich korpusów z lat 60-tych. Dużo brzmienia z samego shella. Najlepiej spisuje się w średnich i niskich zakresach stroju. Typ krawędzi dla odważnych i świadomych perkusistów, którzy mają dużo cierpliwości do strojenia. Charakterem nawiązuje do klasycznych amerykańskich starych bębnów.

VI. STROJENIE

Czy wiesz, że poprawnie nastrojony bęben słabej klasy zabrzmi lepiej od zawodowego bębna, w którym ktoś bez sensu kręcił śrubkami?

Jeśli nie nauczysz się stroić bębnów, nie zabrzmisz, a radość z grania będzie zdecydowanie poniżej oczekiwań. Dopiero nastrojony bęben ma prawdziwą moc, czujesz te wibracje, odległości między dźwiękami tomów, które układają się jakby w melodię, gdzie werbel i centrala pasują do siebie idealnie, a całość jest zestawem perkusyjnym, a nie oderwanym od siebie splotem przypadkowych dźwięków.

To właśnie nauka strojenia zapewnia poznanie instrumentu i jego możliwości. Nie wystarczy, że raz ktoś nastroi tobie bębny. Będą brzmiały dobrze przez chwilę, a później „rozjadą" się, na co wpływ może mieć m.in. jakość naciągów lub temperatura. I co wtedy? Znowu dzwonimy do kolegi lub miejscowego eksperta?

Odpal YouTube i w 15 sekund znajdziesz całą masę tutoriali o strojeniu bębnów. Wybierz jeden lub dwa i wałkuj go na swoich bębnach.

Od wielu lat funkcjonują też stroiki elektroniczne tune-bot, które w odróżnieniu od stroików zegarowych, mierzą w Hz, czyli jednostką bezpośrednio przeliczalną na dźwięk.

UWAGA! Prosimy uważać na usługi strojenia na odległość, wysyłkowe. Biorąc pod uwagę obecne różnice temperatur między 20 stopniami C w domu a – 10 stopniami w samochodzie kurierskim w nocy to daje 30 stopni C różnicy. W tej temperaturze naciągi robią się sztywne, rozstrajają się poważnie o kilka ładnych dźwięków w dół. Przy nowych bębnach efekt utraty stroju jest jeszcze bardziej spotęgowany z uwagi na dopasowujące się naciągi do korpusu.

VII. TWOJE BRZMIENIE

Finalne brzmienie to połączenie optymalnie dobranych rozmiarów bębnów z krawędzią dopasowaną do umiejętności lub taką, która na danym etapie nie będzie przeszkadzać, z drewna, które da to, czego potrzebujesz, ze strojem, w którym bęben zabrzmi w pełnym rezonansie. To wszystko składa się na „fajnie brzmiący" instrument dla ciebie i to powinna być droga do poszukiwań.

Materiał opracował:
Tomasz Klinikowski (drumcenter.pl)

KILKA SŁÓW PRAWDY O TALERZACH

kryteria, rodzaje, różnice, dobór

O ILE W TEMACIE BĘBNÓW MAMY KILKA WARSZTATÓW ZAJMUJĄCYCH SIĘ OBRÓBKĄ DREWNA W TAKIEJ FORMIE, TO Z BLACHAMI W POLSCE ZAWSZE BYŁO CIENKO. WIEDZA OPIERA SIĘ NA INFORMACJACH DOSTARCZANYCH OD FABRYK I CIĘŻKO ZNALEŹĆ PRAWDZIWYCH EKSPERTÓW W TEJ DZIEDZINIE. NASZA REDAKCJA NA SZCZĘŚCIE MIAŁA OKAZJĘ ZWIEDZIĆ CZOŁOWE FABRYKI NA ŚWIECIE, A NAWET ZAJRZEĆ DO DROBNIEJSZYCH TURECKICH RZEMIEŚLNIKÓW.

Dobór blach opiera się o dwa główne czynniki: styl muzyczny oraz budżet. Do tego dochodzi trzeci związany z obsługą klienta. Podobnie, jak w przypadku bębnów bardzo duże znaczenie ma czysta sympatia do danej marki, przez co będziemy szukać rozwiązań w jednej konkretnej firmie. W dyskusjach internetowych słychać nierzadko różnej maści argumenty o wyższości jednej marki nad drugą, podczas, gdy faktycznie atrybuty talerzy w dużej mierze pokrywają się z racji czysto fizycznych aspektów ich budowy. Innymi słowy – mało w której dziedzinie perkusyjnego sprzętu jesteśmy bombardowani takim stekiem bzdur jak w przypadku talerzy. Niestety, zdarza się, że niektórzy sprzedawcy powielają te dziwne historie. Czy robią to celowo, czy też z racji faktycznej niewiedzy pozostawimy bez oceny.

Postaramy się zamieścić w naszych punktach informacje przydatne dla amatorów i zawodowców. Część informacji można pominąć, dlatego podzieliliśmy artykuł na konkretne działy.

I. KRYTERIA PRZY WYBIERANIU

Możemy wyodrębnić 3 podstawowe kryteria wyboru talerzy:
– sytuacja muzyczna,
– stosunek jakości do ceny,
– serwis i dostępność.

Te trzy podstawowe kryteria ustawia się w kolejności priorytetowej w zależności od stopnia zaawansowania, ale też i stopnia zamożności. Zanim się tym zajmiemy musimy wiedzieć, co konkretnie potrzebujemy do naszego setu. Tutaj nie da się ustalić jednego wzoru, chociaż można ustalić dwie bazy wyjściowe:
– hi-hat, ride, crash
– hi-hat, crash/ride.

Dopiero później możemy podrapać się w głowę i zastanowić, czy potrzebuję kolejnego crasha? Może przydałby się jakiś efekt w postaci dziurawego crasha lub chinki? Może jednak mały splash lub jakaś własna kombinacja połączonych talerzy? Mam teraz możliwości doboru nie tylko

Polskie sklepy są dobrze zaopatrzone w talerze, jest w czym wybierać.

Restrykcyjna kontrola talerzy w Paiste.

drogich modeli typu Zildjian FX, ale też w najtańszym przedziale cenowym, czego przykładem jest np. mosiężny Meinl HCS. Aż wreszcie jesteśmy w momencie, że potrzebujemy zamienników konkretnych blach z racji różnych miejsc, gdzie gramy.

1. Dostosowanie do sytuacji muzycznej:

Jest to najważniejszy element, który określa rodzaj talerzy, jaki powinniśmy dołączyć do zestawu. Jak to wygląda konkretnie? Kiedyś firmy w katalogach podawały dla przykładu gatunki muzyczne, jakie są idealne dla danej grupy blach. Obecnie różnorodność i przenikanie stylów nie ułatwia klasyfikacji, dlatego postaramy się podać to na bardziej życiowych przykładach.

– **Muzyka strojona bardzo nisko**, często jest to metal, nu-metal, metalcore, djent, death (ale nie tylko), wymaga blach jasnych, klarownych. Przykład to zespół Korn, gdzie struny niemal wiszą luźno, Ray Luzier korzysta z jaśniejszych serii, typu AAX (crashe) czy AA (np. Holy china), Inferno i Behemoth, zespół też nie należy do najjaśniej brzmiących, zatem wykorzystywane są bardzo szkliste Rude, które przebijają się przez ścianę gęstych gitar i spełniają swoją rolę wyraźnych akcentów. UWAGA! Takie blachy są talerzami typowo kontekstowymi, dlatego sprawdzanie ich w sklepie pojedynczymi uderzeniami w żaden sposób nie przedstawi nam wartości blaszki w muzyce!

– **Perkusja solowa.** Warto zwrócić uwagę, z jakich talerzy korzystają perkusiści, którzy zajmują się graniem warsztatów, pokazów, klinik, tworzą filmy perkusyjne. Ci bębniarze kierują się w stronę blach o ciemnym charakterze. Bardziej miękkie, z dużą ilością alikwotów, mówiąc prosto – bogate w brzmieniu, które sprawdzają się w grze solowej. Dlaczego? Bo ich brzmienie nie musi wchodzić w pasmo gitar i innych instrumentów. Talerze, jakie stosuje Anika Nilles, nie sprawdziłyby się za dobrze w bogatej instrumentalnie muzyce. Nawet, kiedy gra z podkładami, bębny są wysunięte do przodu. Kaz Rodriguez używa talerzy z rodziny K od Zildjiana, które w większości charakteryzują się podobnymi właściwościami. Tutaj w odróżnieniu od wcześniejszego przykładu sprawdzanie pojedynczo na ucho w sklepie ma sens.

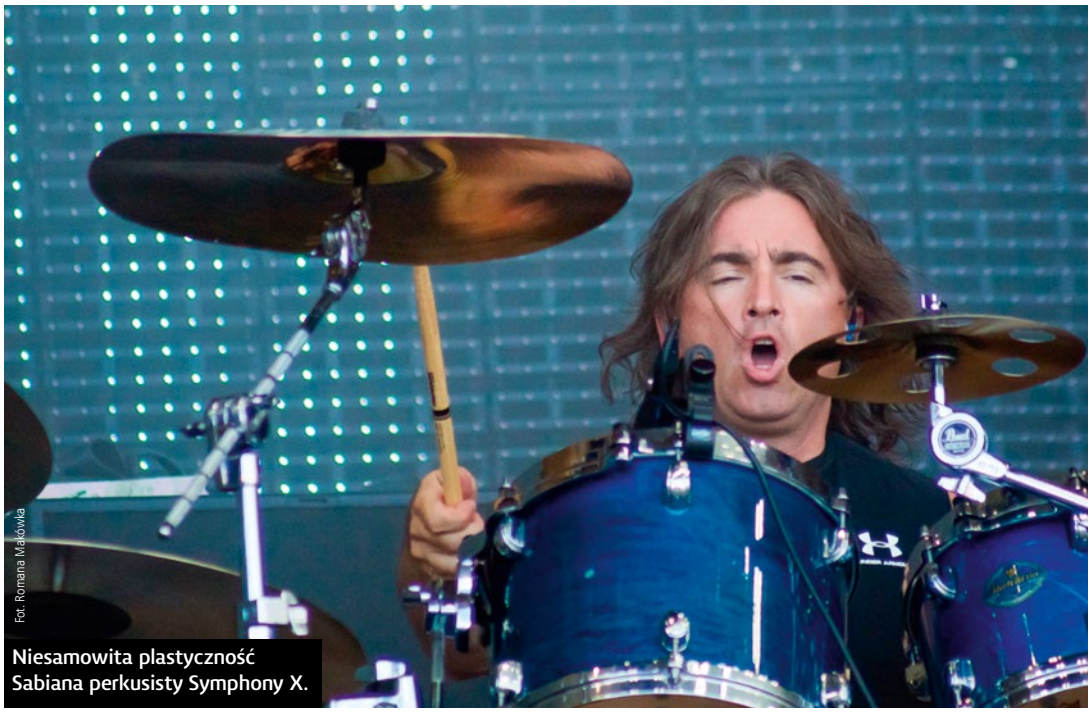
– **Mniejsze pomieszczenia.** Muzyka w różnych odcieniach stylistycznych grana głównie w klubach to przede wszystkim ograniczona powierzchnia. Jeżeli zdecydujemy się na większe talerze (chociaż bez przesady i nie ma sensu wychodzić z crashem ponad 19″ 20″), powinny to być blachy ciemniejsze, ponieważ te zazwyczaj nie są aż tak głośne, chodzi więc tu głównie o blachy z brązu B20 (dokładniej o brązach poniżej), jakie oferują różnego rodzaju tureckie marki czy też Meinl Byzance, Zildjian Kerope. Jeżeli decydujemy się na blachy jasne np. z brązu B8 to raczej w formie mniejszych akcentów, które nie rozwiercą nikomu głowy. Warto też pomyśleć o blachach typu stack czyli złożonych według swojej inwencji z dwóch lub więcej talerzy sprzedawanych samoistnie, chociaż np. Meinl ma ładną kolekcję domyślnych stacków na każdą okazję. Taka muzyka w dużej mierze odbierana jest w formie bezpośredniej, więc dostosowanie sobie setu blach pod kątem głośności i barwy ma duże znaczenie.

– **Jazz** wymaga gatunkowego wyróżnienia, ponieważ niezależnie od okoliczności charakterystyka muzyki kieruje nas w stronę blach wybrzmiewających krótko, o suchym charakterze. Duże talerze ride w stylu Zildjian Constantinople, Meinl Byzance Vintage, Jazz albo Dark, do tego całe spektrum blach tureckich typu Istanbul Agop, Turkish, Istanbul Mehmet. Temat nie wymaga większej analizy, ponieważ jazzmani wykazują się dużą świadomością w tej kwestii. Cieszy coraz częstsze korzystanie z różnych dodatków, jak wspominane powyżej stacki czy inne blaszki efektowe i tym samym muzycy starają się wychodzić poza mocno porośnięty kurzem obszar i dodać do jazzu nowe brzmienie.

– **Sceniczne zespoły muzyczne**, szeroko pojęta grupa głównie kolosalnego obszaru rockowego od fusion przez alternatywę po hard rock. Tu trzeba pamiętać o kluczowym elemencie, jakim jest kontekst i fakt, że nie jesteśmy sami na scenie. Większa scena lubi solidnej wielkości blachy, mniejsza scena i bardziej gęsta muzyka to blachy szybsze, łatwiejsze w kontroli, ale przy tym soczyste i miękkie w charakterze. Tutaj duże znaczenie ma dobranie odpowiedniego setu. Uniwersalne Zildjian A Custom, Sabian AAX, Meinl Byzance Traditional w rozmiarach głównie 16″-19″ crash. Nie wypada doradzać komuś, kto gra tłuste czopsy, by sięgał jedynie po jasne blachy powyżej 20″. Przedstawiciele popu nie ucieszą się jak obwiesimy się Paiste 2002 Power crash 20″.

Soultone Vintage ze specjalnie zachowanym nalotem.

Surówka!
Fot. Zildjian


Fot. Romana Majkowka
Niesamowita plastyczność Sabiana perkusisty Symphony X.

Blach ciemnych tego samego rodzaju nie poleci się tym, co lubią bawić się w gęsty i techniczny rock progresywny, no, chyba, że chcą brzmieć jak różne kolory plasteliny zmieszane w jedną kulkę.

– **Blachy do sesji nagraniowej**. Nie jest to tak oczywisty temat, jakby się mogło wydawać i często muzycy używają zupełnie innych talerzy w porównaniu z tym, co spotykamy u nich na scenie. Jedno jest pewne, jakiekolwiek umowy z dystrybutorem lub producentem sprzętu widać dopiero na zdjęciu lub filmie, dlatego nie jest jakimś novum fakt nagrywania na zupełnie innych blachach czy bębnach. Przypomnijmy, że Nick Menza z Megadeth w okresie posiadania kontraktów kolejno z Tamą i Pearlem w studio korzystał z... Gretscha. Z blachami jest jeszcze łatwiej i hasło: „Czekaj, muszę zmienić crasha do zdjęcia" nie jest czymś wyjątkowym. Lars Ulrich zdawał się o tym zapominać i na kilku teledyskach widać, jak ten utożsamiany od zawsze z Zildjianem perkusista wali w hi-hat Sabiana. Mikrofon i pomieszczenie to inne środowisko, gdzie wychodzą wszystkie niuanse, dlatego warto pomyśleć o blachach łatwych w kontroli, nieprzenikliwych, nieprzesadnie wielkich. Oczywiście wszystko jest uzależnione od muzyki, ale trzeba mieć świadomość, że jeżeli zwykliśmy hałasować to w studio dobrze zejść nieco z tonu. Sprawdzają się wtedy klasyki jak Paiste 2002 – super kontekstowe talerze do muzyki rockowej, Zildjian A i A Custom, Sabian AAX lub nowe Meinl Pure Alloy z brązu B12.

Eksperymenty: Powyżej opisane sytuacje są jedynie przykładem, a nie sztywnym wyznacznikiem, co można, a co nie. Niemniej jednak jest to opracowane w oparciu o najskuteczniejsze rozwiązania.

2. Stosunek jakości do ceny:

W większości łapiemy się na prostym mechanizmie psychologicznym, że jak coś jest droższe tzn. że jest lepsze. Tzw. ślepe testy podważały tę tezę w kwestii brzmienia, jednak cena to nie zawsze kwestia samego brzmienia i wyglądu talerza, ale o tym w dwóch kolejnych punktach. Ujmując cały temat bardzo ogólnie, można przyjąć, że faktycznie cena przynosi określone profity. W kwestii samego brzmienia, jeżeli mamy umysł wolny od upierania się przy jednej marce oraz od trzymania się równania drogo=dobrze, możemy dopasować sobie niezłe blachy w przyzwoitej cenie. Potwierdzają to firmy tureckie, które blachy wykonane z tego samego brązu, co najwyższe modele liderów rynku potrafią sprzedawać czasami 2-3 razy taniej! Jeżeli chcemy obrać ten kierunek, co jest zrozumiałe, niezbędne jest udanie się do sklepu i sprawdzenie modelu, jaki chcemy. Wynika to głównie z mniejszej powtarzalności tych talerzy oraz słabszej kontroli jakości, która z pobudek ekonomicznych jest bardziej liberalna i potrafi pchnąć na rynek blachy odstające od i tak umownej normy. Nie jest to oczywiście standard, ale kontrola jakości, jaka jest np. w fabryce Paiste puściłaby z torbami większość manufaktur tureckich. Można zdobyć tym samym unikatowy talerz, co jest częstym argumentem przemawiającym za takimi talerzami, ale szczerze mówiąc, czy to będzie miało naprawdę większe znaczenie? Żywotność blachy i warunki, w których jest najczęściej prezentowana zdają się to podważać. Niemniej jednak skompletowanie bardzo przyzwoitego setu, składającego się z nowych talerzy ride, crash i hi-hat w cenie ok. 1500 zł jest jak najbardziej możliwe.

Kiedyś Paiste było pionierem innowacji jak w przypadku tego pofalowanego hi-hatu typu Sound Edge.

Nazywają go "łacińskim smaczkiem" nie bez przyczyny.
Salsa
THE SALSA SERGIO BONGO BELL
Ręcznie wytwarzany w USA, tak jak zawsze dotąd. Tylko czysty ton, z idealną proporcją alikwot. Dostarcza hiszpańskiego żaru caliente od ponad 50 lat. Bo Sztuka Rytmu to LP.
LPMUSIC.COM
©2016 LATIN PERCUSSION. ALL RIGHTS RESERVED.
GEWA drums
Distributor: GEWA Polska Sp. z o. o., ul. Strzelecka 44/4, 45 – 525 Opole, polska@gewamusic.com, www.gewamusic.com

Dariusz "DARAY" Brzozowski
Gdzie kupić:
LIGHTNING CENTER - Będzin
ELVIS - Bydgoszcz
JAN-DIS - Bytów
ŚLĄSKIE CENTRUM PERKUSYJNE - Chorzów
EUROMUZA - Częstochowa
ELITE KOMPUTER - Czersk
VIDMUZ - Elbląg
ELVIS - Gorzów Wlkp.
ŁĄCZNY - Jarocin
NOWA NUTA - Kraków
PIANO FORTE - Legnica
PIANO FORTE - Lubin
MASSIVE MUSIC - Lublin
ASSTONEX - Łódź
LIGHTNING CENTER - Mysłowice
DEMO - Piła
DRUMSHOP - Poznań
MUSIC STORE - Poznań
PIANOLA - Radom
GAMA - Rzeszów
DRUMPARTNERS - Sosnowiec
HARMONIUSZ - Stalowa wola
ACCORD - Szczecinek
SONIC - Tarnów
SILVERTON - Tomaszów Maz.
TOMASZ - Tomaszów Maz.
BRATPOL - Toruń
WERSEL - Tychy
PASJA - Warszawa
KAMERTON - Wągrowiec
MUZYCZNY.PL - Wrocław
music partners
UL. A. ASNYKA 53, 62-800 KALISZ
TEL./FAX +48 (62) 502-90-23 KOM. +48 515 099 218
EMAIL: INFO@MUSICPARTNERS.PL
Dołącz do nas!
wincent
WOOD - AS CLOSE TO METAL AS YOU CAN GET
WYŁĄCZNY DYSTRYBUTOR
WWW.MUSICPARTNERS.PL

Można taniej, jasne, można też w tej cenie więcej blach, ale to już wchodzimy w poziom, gdzie czuć charakter pokrywki i parapetu...

3. Serwis i dostępność:

Wiemy, że blachy pękają i nie zawsze przyczyną jest walenie godzinami pałkami 5B w kant blachy. Zdarzają się różne uszkodzenia i rodzaje pęknięć, które oczywiście są w mniejszym lub większym stopniu wynikiem działania perkusisty, ale nie powinny się zdarzyć w przypadku dobrego jakościowo talerza. Miło jest wtedy mieć do kogo zgłosić powstałą wadę, która zostanie odpowiednio rozpatrzona. W kwestii dostępności nie ma co udawać, ale bębniarz bierze to, co jest, a jest teraz tego na rynku dużo. Czterech głównych producentów tak ustawia swój katalog, że niegdyś pojmowane bardzo indywidualnie talerze tureckie powoli tracą ten istotny dla wielu atrybut wyjątkowości. Przykładem jest tu chociażby sukces Meinl Byzance i kolejne projekty Zildjian. Jedynie zakres działania Istanbul Agop ma jeszcze charakter bardziej zorganizowany w skali międzynarodowej, dzięki dużej aktywności endorserskiej inicjowanej z centrali. Giganci rynkowi przykrywają większość „turków" zasadami współpracy i za dystrybucję poszczególnych mniejszych tureckich marek wzięły się niektóre sklepy, na potrzeby własne, ponieważ tylko wtedy ma to jakiś sens. Ponadto trzeba poruszyć jeszcze jeden drażliwy temat, który jest często zakrzykiwany w dyskusjach, ale jest najzwyklejszym faktem. W chwili, gdy mamy do wyboru za tę samą cenę tej samej klasy dwa talerze uznanej firmy i tureckiej manufaktury zdecydowana większość skieruje się do znanej firmy. Ta sama klasa za tę samą cenę? Pewnie ktoś się znajdzie, kto zadecydowałby inaczej, ale reakcja podczas obecności w takiej sytuacji przed wieszakiem z blachami mogłaby być mocno weryfikująca, bo w nazwach wielkich firm czuje się historię muzyki i widzi wielkie nazwiska. Nie oceniamy, czy to jest dobre, czy złe, po prostu stwierdzamy fakt.

Terry Bozzio i jego ściana specjalnie dla niego skrojonych blach Sabian Radia.

Fot. Michał Matusiak

II. BUDOWA A BRZMIENIE

Zastanówmy się, co ma wpływ na brzmienie blachy oraz jej cenę.

1. Stop metali:

Punkt wyjścia, który pozwala w jednym zdaniu określić, co chcemy. W sklepach znaleźć możemy talerze wykonane przede wszystkim z dwóch rodzajów stopu brązu cynowego oraz ze stopu miedzi zwanego mosiądzem. Znajomość tych trzech stopów pozwala dokonać pierwszej selekcji, ponieważ to ona w dużej mierze definiuje charakter blachy pod kątem brzmienia i wytrzymałości, co oczywiście przekłada się na cenę. Tym samym powinien to być kluczowy element w doborze odpowiednich talerzy. Na drugi plan rzucimy tu zobowiązania endorserskie i wszelkie układy zakulisowe, one nie mają wpływu na brzmienie blach, nawet jak artysta czy dystrybutor wciska nam o byciu najlepszym. Po prostu fakty robią swoje.

Brąz B8, **brąz B20** oraz **mosiądz MS63**. Nazwy wiążą się oczywiście z zawartością składowych w stopie z miedzią (cyny w brązie i cynku w mosiądzu). Jest to zagadnienie pełne bardzo ciekawych detali, jednak w celu wyboru blachy wystarczy nam spokojnie podstawowa wiedza, ponieważ serie są umownie klasyfikowane w ten sposób, mimo, że mają czasami różne dodatki jak np. odrobina srebra. Ale to nie wszystko! W niektórych przypadkach występują także serie z pośrednich stopów jak **B10** lub **B12**, a nawet **B15,** z którego zbudowana jest pewna wybitna seria.

Najpopularniejszym stopem do produkcji talerzy jest B20. Jego miękkość powoduje, że talerze brzmią najpełniej, są wyrównane brzmieniowo, mają wszystkiego po trochu, dzięki czemu najłatwiej uzyskać soczystość i miękkość brzmienia, czyli to przyjemne „pszsz". Każda turecka firma podkreśla, że jej blachy to właśnie ten najlepszy dla brzmienia stop metali. Jest to też brąz, należący do najdroższych, przez co ceny tych talerzy będą najwyższe, chociaż jak pokazują właśnie blachy takich firm, jak Turkish, Anatolian czy Impression, różnica w porównaniu z seriami B20 firm Zildjian, Sabian, Meinl (np. zestaw Byzance Benny'ego Greba), a nawet Paiste jest czasami potężna. Dlaczego w przypadku Paiste użyliśmy określenia „a nawet"? Ponieważ jest to firma, która wyspecjalizowała się w produkcji z dwóch innych rodzajów brązu i B20 mimo, że jest obecny, nie jest dominujący. Brąz B20 ma też to do siebie, że nie jest tak łatwo utrzymać w nim idealną powtarzalność z racji obróbki, jakiej jest poddawany. Z drugiej strony mamy brąz B8 tańszy i większość znanych firm stosuje je do niższych

Meinl ze swoimi tureckimi Byzance nie tylko podbił serca perkusistów, ale też wytyczył nowe kierunki w grupowaniu talerzy w firmach.

„STARAM SIĘ PRZYWIĄZYWAĆ WAGĘ DO DETALU. BYĆ OTWARTYM I KREATYWNYM. I NADAWAĆ CHARAKTER.
TRZEBA MIEĆ CHARAKTER.
SONOR JEST DEFINICJĄ TYCH CECH. A DO TEGO ZNAKOMITYM MARIAŻEM NOWYCH TECHNOLOGII I 140 LAT TRADYCJI. DLA MNIE SONOR TO ZASZCZYT."

sonor.com/vintage

SONOR®

Niemiecka inżynieria i rzemiosło od 1875

Distribution: MUSIK MEYER Central Europe Division of MUSIK MEYER GmbH • Industriestr. 20 • 35041 Marburg (Germany) • www.musik-meyer-ce.com

Pictures by Mela Muszynska

„Stacki" czyli połączone ze sobą talerze zostały głównie wypracowane przez Mike'a Portnoya.

modeli (Zildjian ZBT, Meinl MCS albo Classics oraz Sabian B8X), które są dobre dla początkujących z racji ceny, ale ich brzmienie jest dość sztywne, bardziej skoncentrowane i przy tym jaśniejsze. Paiste opanowało obróbkę brązu B8 w sposób mistrzowski, nazywając go przy tym „Brązem 2002", co ma z pewnością brzmieć dostojniej. Właśnie seria Paiste 2002 wykonana jest z tego metalu. Blachy świetnie się sprawdzają w studio i brzmią tam wyśmienicie z racji dużej pracy, jaka jest wkładana w ich produkcję. Paiste ma inne, niższe modele wykonane z B8 (serie PST), ale podobnie jak w konkurencyjnych firmach są one skierowane dla mniej zamożnego perkusisty. Oznacza to, jak duże znaczenie ma włożona praca w stworzenie blachy, co pozwala uszlachetnić teoretycznie mniej bogate brzmienie. Kilkukrotne kucie, skrawanie albo jego brak, jak w przypadku Rude, które są idealnym reprezentantem właściwości brązu B8. Jasne, przenikliwe, szkliste, wiercące. Tutaj pojawia się stop B15, z którego wykonana jest słynna rodzina blach Paiste Signature. Długo Paiste kryło parametr tego stopu, ale okazało się po jakimś czasie, że tak wygląda główna proporcja. Dlaczego główna? Ponieważ firmy używają jeszcze „przypraw" do swoich stopów.

Pośrednie stopy, jakie spotykamy, czyli B10 czy B12 znajdziemy głównie w blachach Meinl (B10 w rodzinie Classics Custom, B12 w Pure Alloy) lub Zildjian (B12 w S-Family). Są to talerze ze średniej półki cenowej i przy świadomym doborze potrafią spełnić swoją rolę, szczególnie Pure Alloy, które zaskoczyły pozytywnie w studio wielu perkusistów, ale widać po nich, że nie jest to seria bita na czas.

Wreszcie mosiądz, który spotykamy przede wszystkim w najniższych seriach z racji najmniejszego potencjału brzmieniowego. Twardy, wytrzymały metal i przy tym najtańszy, z którego mamy Sabian SBR, Paiste PST3, Meinl HCS. Tureckie marki nie bawią się za bardzo w produkcję z mosiądzu za wyjątkiem tych największych (np. Istanbul Agop ma MS-X).

Pamiętajmy jeszcze o Zildjian Planet Z, które są ze stopu o nazwie „Silver-nickel" czyli „Nowe srebro", ale nie oznacza to, że wrzucane jest tam srebro, po prostu chodzi o kolor, jaki uzyskujemy. Prawdziwe srebro bywa przyprawą do najwyższych modeli blach i to w tych najbogatszych firmach. Walory brzmieniowe Planet Z i sposób ich robienia idą w parze – szybko, tanio, przy okazji, ciężko je polecić.

Jako zupełną ciekawostkę podajmy jeszcze Meinl Generation X, czyli zestaw dziwnych talerzy efektowych, które powoli wypadają z obiegu. Tam zastosowano istną mieszankę o nazwie FX9, czyli mosiądz o składzie: 69% miedź, 15% manganu, 15% cynku i 1% aluminium.

O innych wynalazkach nie będziemy tu wspominać, wymieniliśmy te, które są u nas w obiegu.

2. Kształt i rozmiar:

Drugi i – podobnie jak budulec – dość oczywisty czynnik. Firmy stosują głównie najprostsze nazewnictwo w postaci np. heavy, medium, thin. Teraz o dwóch rzeczach. Po pierwsze medium jednej firmy nie oznacza medium innej firmy. Po drugie nie zawsze spotykamy się z powtarzalnością i sami byliśmy świadkami, jak w fabryce Zildjian ważono przy nas dwa talerze tej samej serii, modelu oraz rozmiaru i różnica znacząco wpłynęła na parametry brzmieniowe.

Trzymajmy się jednak najprostszych zależności, jak np.

– większy rozmiar oznacza głębsze brzmienie,
– grubszy i cięższy talerz oznacza wyższy ton i dłuższe wybrzmiewanie,
– cieńsza blacha oznacza głębokie brzmienie, ale szybsze wybrzmienie.

Talerze crash są cieńsze i lżejsze od talerzy ride, nawet, kiedy są tej samej wielkości. Dzięki temu jedne mają dynamiczniejszy atak i płynniejsze wybrzmienie, drugie dzięki temu mają bardziej klarowny atak pałką.

Talerze hi-hat to wbrew pozorom szeroki temat z racji kombinacji, jakie mogą być stosowane. Różne rodzaje grubości górnej i dolnej blachy, co przekłada się na lepsze „tyknięcie" lub większy szum, do tego głośność i praca nogą. Ponadto stosowanie talerzy pofalowanych na krawędziach (np. Paiste Sound Edge, Zildjian Mastersound) lub dziurkowanych zarówno dolnej, jak i górnej blachy. Kombinacji jest bez liku, a ostatnio firmy prześcigają się w pomysłach.

Do tego dochodzi jeszcze profil talerza, który ma mocny wpływ na głębokość brzmienia. Słynne flat ride, czyli niemal w pełni płaskie placki są ciche i bardzo delikatne, przeznaczone do akustycznego, klimatycznego grania. Sama kopułka w ride także jest istotna nie tylko z racji wygody gry, ale także uniwersalności takiej blachy (wersja ride/crash). No i ostatecznie cała armia efektów, od popularnych wykręconych chinek po dziurkowanie gęściej lub rzadziej wszystkiego, co się da. Dziurkowane crashe bardzo mocno zostały rozpropagowane przez Sabian i O-zone, mimo, że na rynku istniały już dziurawe Zildjian EFX. Takie blachy są cichsze od zwykłych crashy oraz mniej agresywne. Z racji wyścigu między producentami temat profilu i kształtu talerzy stał się potężnym obszarem, którego nie sposób objąć w jednym artykule, ale trzeba wspomnieć o blachach cichych, czyli Zildjian **Low Volume** i skopiowanych przez Sabian Quiet Tone. Idea wyszła od pomysłowych talerzy elektroakustycznych **GEN16**, które zamiast triggerowanie stosują przetwornik umieszczony pod talerzem, który przekazuje sygnał uderzanej akustycznej blachy. Temat wymaga jeszcze wiele lat prób i błędów,

W skrócie etapy powstawania pięknego Zildjian K.

Out of Africa

Freestyle Djembes by Toca.
Niezwykle trwałe, przyjazne środowisku oraz inspirowane rytmami pięknego, malowniczego kontynentu.
Play it anywhere. Play Toca.

TOCA PERCUSSION
GEWA drums
Distributor: GEWA Polska Sp. z o. o., ul. Strzelecka 44/4, 45 – 525 Opole, polska@gewamusic.com, www.gewamusic.com

ale dzięki temu narodziły się blachy do ćwiczeń. Gęsto dziurkowane małymi otworami powodują, że talerz może mieć do 80% poziomu głośności mniej od tradycyjnej blachy przy zachowaniu mniej więcej swoich cech rodzajowych tzn. że crash brzmi jak crash, a ride jak ride itd. Pod kątem ćwiczeń i nauki blachy te są rewelacyjne! Godne polecenia z racji ceny i możliwości, jakie otwierają każdemu, kto ćwiczy. Wymaga to jednak specjalnej technologii i o ile takową ma Sabian to Istanbul Mehmet, niestety, kompletnie nie podołał wyzwaniu.

3. Wykończenie:

Nie chodzi tu o skatowanie instrumentu, a o jego ostateczny wygląd. Jak donoszą koledzy ze sklepów ten banalny temat rodzi czasem problemy. Wykończenie blachy ma wpływ na jej brzmienie, co przede wszystkim widać w przypadku talerzy surowych, czyli niemających na sobie śladów skrawania lub polerowania. W tym specjalizują się producenci tureccy (wszyscy), do takiego stopnia, że niektóre blachy Soultone miały na sobie lekki patynowy nalot! Sabian znów wpadł na pomysł zakopania grupy blach w ziemi na jakiś czas, żeby złapały specjalnego charakteru. Zresztą w przypadku Zildjian i Paiste ich surowość jest – można by rzec – kontrolowana (nawet K Custom Special Dry) i bardzo grzeczna, podczas gdy w Turcji odważnie pozostawia się różne wzory albo nawet całe blachy w surowym wykończeniu. Zazwyczaj takie talerze brzmią sucho i krótko, ale jednocześnie mają ten taki przyjemny naturalny przydźwięk. Co do talerzy w wykończeniu błyszczącym, obiektem pożądania zawsze były Zildjian A Custom, później kolejne firmy zaczęły szlifować ten aspekt (teraz każdy oryginalny pomysł jest szybko powielany u konkurencji). Ma to sugerować blachę jasną i ciepłą, co nie do końca jest prawdą, bo zdarzają się blachy owszem jasne, ale przy tym przeszywające. Wykończenie tradycyjne, czyli bez błysku, ale też bez surowości to w sumie każdy możliwy rodzaj brzmienia.

4. Wytrzymałość:

Jest to temat bardzo drażliwy z racji tego, że blachy pękają. Po prostu. Kiedyś Chico Hamilton chwalił się talerzem, który miał 80 lat, ale gdyby nie robił na nim swingowych przebiegów,

Istanbul Agop jest jedną z niewielu tureckich firm z zachodnim typem zarządzania.

Fot. Meinl

Magazynek przyfabryczny firmy Meinl w Gutenstetten.

tylko częściej potraktował jako crash to pewnie nie byłby tak długowieczny. Wiadomo więc, że najbardziej narażone są blachy typu crash, china, splash czy inne akcentowe, wystawione na uderzenie pałką w krawędź. Duże znaczenie ma tu wykorzystanie odpowiednich pałek i sposób uderzenia, ale to temat na inny dział. Talerze same w sobie mogą nam już powiedzieć, czego możemy się spodziewać. Optymalna blacha to taka w typie medium, czyli nie za gruba albo nie za cienka. Do tego w rozmiarze przeciętnym, co dla niektórych może być 17", a dla innych 18". Takie blaszki wykazują się największą plastycznością i odpornością. Talerz musi pracować, co doskonale widać na filmie, jaki krąży w sieci, gdzie w bardzo zwolnionym tempie pokazana jest reakcja blachy na uderzenie pałką przez Mike'a Manginiego. Za grube blachy nie mają takiej elastyczności, te za cienkie po prostu są za mało wytrzymałe.

Do tego dochodzi kwestia mocowania blach na statywie pod odpowiednim kątem, używanie filców lub gumek ochronnych. Odpowiedni poziom zaciśnięcia motylka, by instrument mógł swobodnie pracować na statywie. Wreszcie wspominane pałki i uderzenie. Uniknięcie uderzenia poprzez krawędź blachy w talerzu crash jest w zasadzie niemożliwe. Specyfika tej blachy wymaga ataku, ale trzeba robić to z jak najmniejszym kątem pałki do powierzchni blachy. Rąbanie w samą krawędź lub z lekkim kątem to w zasadzie szybka śmierć, złość i kolejne koszty.

III. KUPOWANIE

Załóżmy, że wiemy już, że mamy jakiś punkt zaczepienia, czyli wiemy, jaką muzykę gramy lub co nam się podoba, mamy jakiś budżet itp. Udajemy się do sklepu, co jest najlepszą metodą sprawdzenia talerzy! Wiadomo, że sklepy mają mocny zgryz **w kwestii obijania blach**. Nikt przecież nie chce nowego talerza ze śladami po paluchach czy też po uderzeniu pałką. Jesteśmy jednak przekonani, że jeżeli damy do zrozumienia, że przyszliśmy tu kupić blachę, a nie tylko sobie postukać, to sprzedawca da nam możliwość sprawdzenia sprzętu. Budżet i charakter talerza ułatwią tę sprawę, czyli np. „Potrzebuję jasny crash w cenie do 500 zł, a do tego bardzo chciałbym mieć Sabian".

Kupowanie talerzy przez Internet oczywiście też ma sens, ale musimy wiedzieć o pewnych niuansach, które opisaliśmy w punktach powyżej. Przede wszystkim dobór indywidualnych talerzy typu tureckiego powinien odbywać się na miejscu, gdzie możemy przyjrzeć się dodatkowo specyfice blachy, ponieważ surowość turecka, a surowość np. Paiste Rude to dwa różne światy. Dodatkowo **próbki brzmieniowe,** jakie mamy na stronach producentów – różnie to z nimi bywa nie tylko pod katem rejestracji i prezentacji, ale samego odbioru. Mogą służyć jako szukanie kierunku, ale robienie droższych zakupów na tej bazie? Raczej nie polecamy. Nawet przesłuchanie blachy u kolegi w zestawie może być nie do końca miarodajne, na co ma wpływ model czy kondycja w jakiej się znajduje.

Jak to jest w kwestii setów? Wiele firm posiada zestawy talerzy specjalnie skonfigurowanych. Jest to atrakcyjna forma, jeżeli dysponujemy większą gotówką i nie mamy tak wielkiego ciśnienia na laboratoryjną selekcję blach. Sety blach na przestrzeni lat uległy dużemu usprawnieniu i dostosowaniu do oczekiwań, dzięki czemu droższe modele mają bardziej życiowe konfiguracje. Tańsze sety skierowane są głównie dla początkujących, którzy dopiero odkrywają wszystkie tajniki. Ich rolą jest nauka i poznawanie perkusyjnych arkan. Dużym plusem kupowania setów jest otrzymywanie bonusów, czy to w postaci pokrowców, czy też dodatkowych talerzy. Jeżeli ktoś podchodzi do tego tematu z bardzo dużą wrażliwością nie pozostaje nic jak przeliczenie sobie cen na kalkulatorze.

W przypadku talerzy używanych sprawa jest dwojaka. Z jednej strony nawet Sabian wprowadził opcję blach serii SR2, czyli np. blach wystawowych z jakichś targów, a to oznacza, że będą one tańsze. Z drugiej strony możecie być przykro zaskoczeni. Wystarczy jednak, jak podejdziemy do tego z głową. Talerze typu ride są zazwyczaj mniej narażone na mocny atak pałeczką w jego kant, stąd jego wytrzymałość bywa dłuższa. Blachy crash czy china to instrumenty większego ryzyka i nawet ładnie wyglądający talerz tego typu może być dosłownie na skraju wytrzymałości i nasze kolejne uderzenie może być jego ostatnim. Dlatego, jeżeli nie mamy pewnego źródła w osobie sprzedającego, raczej odradzalibyśmy inwestowanie w blachy crash, china, a tym

bardziej splash. Nie jest to reguła i może też tak być z ride czy hi-hat, w związku z tym nie dajmy się zachłysnąć atrakcyjną ceną.

IV. O MARKACH

1. Dominacja na polskim rynku:

W kwestii sprzedaży mamy liderów w postaci 4 firm: Meinl, Zildjian, Sabian i Paiste. Dokładna kolejność miejsc bywa różna w zależności od działań dystrybutora i mocy marketingowych. Kiedyś mieliśmy dominację Sabian, teraz mocno czuje się Meinl, ale powoli wraca do łask firma najstarsza i najbardziej utytułowana na świecie, czyli Zildjian. Paiste przez lata mocno w czubie straciło swoją mocną pozycję z racji dużej stagnacji w strukturach samej firmy, ale widać tam próbę odświeżenia i przywrócenia marki do łask, szczególnie w młodszym pokoleniu. Za liderami znajduje się cała armia firm tureckich, a bardzo duże aspiracje dołączenia do Wielkiej Czwórki ma firma Istanbul Agop, która na arenie międzynarodowej stała się najbardziej konsekwentna w swoich działaniach. U nas w kraju mamy jeszcze m.in. Istanbul Mehmet, Anatolian, Soultone, Turkish, Amedia, T-Cymbals, Diril czy Impression. Mowa tu jedynie o tych markach, które są aktywne w mniejszym lub większym stopniu, ponieważ producentów tureckich jest cała masa (Symrna, Bosphorus, TRX). Do tego możemy znaleźć chińskie firmy, czyli Dream, Wuhan i Stagg. Trzeba tu zaznaczyć, że Chińczycy mają równie długie tradycje w kuciu talerzy jak Turcy, dodatkowo marki te bywają zarządzane z innych krajów przy wykorzystaniu chińskiej produkcji (np. Stagg z Belgii i Dream z Kanady). Ale i z tureckim talerzami zdarza się coś takiego, czego przykładem jest uwielbiany przez amerykańskich perkusistów gospel Soultone, którego biuro jest w Los Angeles. Sporo marek tureckich jest także ze sobą powiązanych personalnie i kapitałowo. Gdzieniegdzie można jeszcze dostać włoską markę UFiP, starą i zasłużoną, ale niestety historycznie pechową. O brazylijskich Orion nie będziemy szerzej opowiadać, bo to już w Polsce przeszłość, a szkoda, bo nie było z nimi najgorzej patrząc na cenę.

Wreszcie jest grupa blach, robionych na zamówienie przez konkretne firmy, jak np. Zultan dla Thomann, ale jest to póki co temat absolutnie marginalny w naszym kraju. Duże chęci do kucia różnym podmiotom wykazują bracia Diril, którzy czasami wysyłają ofertę stworzenia nowej marki.

Taka ciekawostka. Czy to się komuś podoba czy nie, kolebką wszystkich tureckich marek, jakie obecnie istnieją na rynku, jest rodzina Zildjian. Czy to bezpośrednio, jak Istanbul Agop i Istanbul Mehmet (a dokładnie zbiorcza marka Istanbul) czy też pośrednio poprzez dalsze przechodzenie fachowców do kolejnych firm lub wychowywanie nowych majstrów przez byłych pracowników stambulskiego Zildjiana. Była to turecka fabryka firmy, która została zamknięta kilkadziesiąt lat temu a produkcja została przeniesiona w pełni do USA i później dodatkowo Kanady, gdzie ostatecznie narodził się kolejny gigant Sabian.

Jak to będzie wyglądać w najbliższych latach? Prawdopodobnie wyostrzy się dominacja 4 liderów, która tak naprawdę dopiero się u nas wykrystalizowała. Są to olbrzymie firmy ze zdecydowanie większym kapitałem i możliwościami marketingowymi. Mogą rozszerzać paletę brzmień, poprawiać serwis i tworzyć przy tym lepsze warunki endorserskie, a także atrakcyjne miejsca promocji muzyków. Stoją za nimi wielcy dystrybutorzy i ciężko będzie małym firmom utrzymać się mocniej na rynku, chociaż przykłady kiedyś Amedii czy niedawno Turkish świadczą o tym, że miejsce jest chociażby z racji cen. Czy będzie to Impression czy Soultone, czas pokaże. W każdym razie samo brzmienie nie jest czynnikiem decydującym. Może to trochę bolesna i mało artystyczna konkluzja, ale za to prawdziwa i oparta na faktach.

Wszystkie blachy tureckiej produkcji wykonywane są tymi samymi technikami, niezależnie od marki. Maszyny? Owszem, też są i to sporo.

2. Mity tureckiej indywidualności:

Jest to rewelacyjny temat! Tutaj mamy całą masę różnych teorii, a prawda jest bardzo prozaiczna i może dlatego przez wiele osób jest wypierana i zastępowana różnymi historiami dziwnej treści. Jak już wspomnieliśmy powyżej turecki sposób tworzenia blach ma swoje korzenie w produkcji Zildjian. Amerykanie z Norwell robią wszystkie blachy mechanicznie (nawet te teoretycznie najbardziej „ręcznie" wyglądające), co jest po prostu pragmatycznym podejściem z racji oszczędności czasu i pieniędzy oraz szybkości produkcji. Amedia, Impression, Diril, Istanbul Agop i Mehmet, Anatolian, Turkish i cokolwiek jeszcze – to w zasadzie te same brzmienia, ponieważ **stosowana jest tam taka sama technologia od początku produkcji po sam koniec**! Mówienie, że któraś z tych marek brzmi lepiej jest bzdurą! Pewnie, możemy wybrać jakiś kiepski model danej firmy i porównać z flagowcem drugiej, ale jak nie będziemy się bawić w taką dziecinadę i spojrzymy na to w całości katalogów to prawda jest taka a nie inna. Tym bardziej, że często ci sami majstrowie robią w tym samym miejscu blachy pod różnymi nazwami... Wspomniany Istanbul Agop ma wszakże umowy lojalnościowe dla pracowników i maszyny do tworzenia serii bardziej komercyjnych, ale ta cała ręczna robota wygląda tak samo, jak u sąsiadów.

Same blachy z racji ręcznej obróbki mają często indywidualny charakter i w pewnym momencie taki Agop miał około 800 brzmień (zredukowano to z racji nonsensu), ale zapomnijmy o powtarzalności w szerszej skali. Tutaj idealnym przykładem na pokazanie różnicy w mentalności producentów, czyli pilnowanie produkcji i dokonywanie selekcji jest Meinl Byzance, czyli rodzina talerzy produkowana w Turcji. Niemcy dokonują u siebie jedynie finalnej obróbki blach. Przykładają za to wagę do tego, żeby majster w tureckim oddziale posiedział nad talerzem te kilka minut dłużej i dopracował blachę do stanu możliwego do zaakceptowania i wykonania ostatnich czynności. Uważamy, że takie nastawienie wpłynęło bardzo pozytywnie na jakość blach tureckich, co widać w jakości takich firm jak Soultone, Impression czy Turkish. Jednak brzmienie, no niestety (albo „stety") to ten sam świat!

NA ZAKOŃCZENIE

W powyższym artykule nie wspomnieliśmy o procesie produkcji i wielu innych aspektach związanych z budową, ale jest to tak kolosalny temat przy tak dużej ilości producentów, że skupiliśmy się na naprawdę podstawowych informacjach, które w jakiś sposób mają ułatwić poruszanie się na polskim rynku oraz dobór odpowiednich blach do swoich potrzeb. Potraktowaliśmy wiele drażliwych spraw w oparciu o fakty, co wiązało się z kategorycznymi wnioskami. Na sam koniec powtarzamy, **żeby odwiedzać polskie sklepy perkusyjne!**

Materiał przygotował: Maciej Nowak

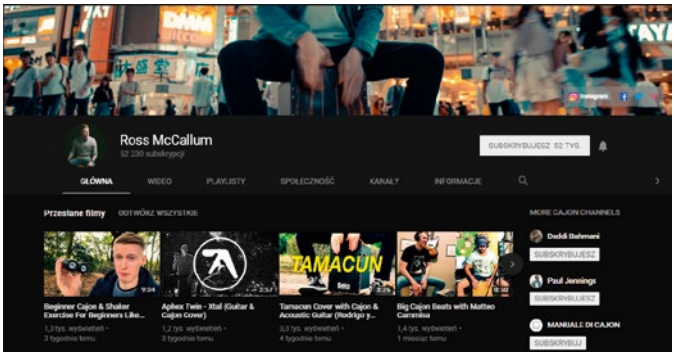
CZYM SIĘ KIEROWAĆ PRZY KUPNIE CAJONA?

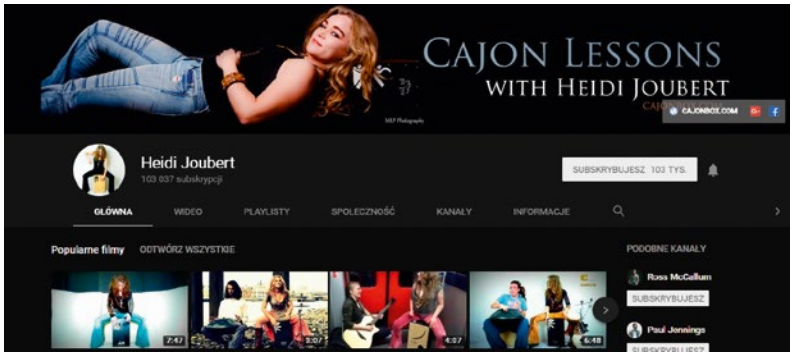
RYNEK CAJONÓW W POLSCE WRESZCIE STAŁ SIĘ BARDZO NASYCONY. GŁÓWNIE Z INICJATYWY NAJWIĘKSZYCH AKTORÓW RYNKU INSTRUMENTÓW, JAK I MAŁYCH WYTWÓRCÓW SKRZYNEK PERKUSYJNYCH, PRAGNĄCYCH DOŁOŻYĆ DO TEGO – PROSTEGO W GRUNCIE RZECZY INSTRUMENTU – SWOJE PIĘĆ GROSZY. PO WNIKLIWYM OBSERWOWANIU TEGO SEGMENTU, NAJISTOTNIEJSZYM KRYTERIUM WYBORU INSTRUMENTU NIE POWINNA BYĆ DZIŚ CENA, TYLKO ANALIZA POTRZEB. DO CZEGO CAJON BĘDZIE NAM SŁUŻYĆ? DOPIERO NASTĘPNYM KRYTERIUM JEST CENA, BO GŁÓWNI BOHATEROWIE TEGO RYNKU NIĄ WŁAŚNIE NAJBARDZIEJ WALCZĄ O KLIENTA...

Po tym, jak Peru zostało skolonizowane przez Hiszpanów, władze Kościoła Katolickiego zabroniły niewolnikom używania jakichkolwiek bębnów. Wierzono wówczas, że jest to pogański instrument, narzędzie Szatana. Najbardziej jednak chyba bano się buntu niewolników, bo bębny mogły im pomagać w komunikowaniu się. Afrykańscy niewolnicy zaczęli więc muzykować rytmami, używając do tego przedmiotów codziennego użytku, narzędzi ich pracy. Jak wiadomo, muzyki z człowieka, a szczególnie rytmu, który towarzyszy nam od początku naszego życia za sprawą bicia serca matki, nie sposób wykorzenić. Niewolnicy grali więc łyżkami na swoich szafkach, czy eksperymentowali z zabudowywaniem skrzynek, które towarzyszyły im w pracy. I tak historia muzyki dowodzi, że pierwsze wersje cajona, powstały około 1840 roku. Jak wiadomo, proces doskonalenia tego pozornie tylko prostego, lecz nieprawdopodobnie potężnego brzmieniowo instrumentu, trwa po dziś dzień.

Kiedy w 2008 roku spotkałem przygotowującego się do występu Minu Cinelu, widząc z bliska jego cajon, pomyślałem sobie: „To niemożliwe, żeby ta skrzynka, w której wcześniej zapewne trzymał ziemniaki, mogła zastąpić perkusję". Pamiętam, że jego instrument z bliska wyglądał koszmarnie. Odrapana tapa, cały poobijany. Gdy dwie godziny później mistrz wyprawiał nim na scenie istne cuda, kolejny raz w życiu zrozumiałem, że to nie ten kawał drewna gra, lecz człowiek, który na nim siedzi. Podbudowany tym niezaprzeczalnym faktem, zakupiłem swojego pierwszego cajona firmy Ever Play, który kosztował mnie niecałe 300 zł i... kaplica. Brzmiał mniej więcej tak, jak wyglądał cajon mistrza, który mnie zainspirował. Oczywiście, miałem pretensje do instrumentu, nie do siebie. Poszedłem więc do sklepu muzycznego, gdzie zabrałem się za oklepywanie najdroższego modelu cajona – bo to pewnie była kwestia ceny instrumentu. Ku mojemu zdumieniu, najdroższy i najpiękniejszy cajon w sklepie, pod moimi niezdarnymi, niewyćwiczonymi łapskami, również brzmiał koszmarnie. Po 10 latach grania na tym instrumencie, a mam ich kilka, moim ulubionym jest właśnie ten pierwszy strunowiec Ever Playa. Najtańszy nie zawsze znaczy najgorszy...

Czym zatem kierować się przy zakupie pierwszego instrumentu? Podpowiedź powinna już się nasuwać, że to nie cena ma być najważniejszym kryterium, choć oczywiście jest ważnym. Jest jednak kilka innych ważnych szczegółów, dzięki którym początek przygody z tym wspaniałym instrumentem, może być dla was przyjemniejszy.





CAJON TRADYCYJNY CZY MOŻE NAJPIERW MINI?

Podobnie, jak w segmencie zestawów perkusyjnych, w zależności od wspomnianych potrzeb użytkownika, można dobrać odpowiedni cajon za odpowiednie pieniądze. Zawodowców zadowalać będą brzmienia etnicznych zestawów za 1-2 tys. zł i więcej. Jeżeli jednak potrzebujecie instrumentu do nauki, nie powinien być on droższy niż 600 złotych. Bardzo przyzwoite, gotowe do grania cajony w wykonaniu i brzmieniu oferują firmy SELA, Meinl czy Schlagwerk, a ich oferta w tym segmencie jest naprawdę bogata. Absolutnie najtańszą opcją na tzw. „start" może być cajon z... tektury, czyli np. Meinl VR-CAJ2GO. Trzeba za niego zapłacić około 80 zł, a po złożeniu śmiało siadać na instrumencie i uczyć się podstaw. I oczywiście można wybrzydzać, że to pudełko po butach etc. Jestem jednak przekonany, że Minu Cinelu dałby popis i na takim instrumencie. Jeśli macie smykałkę majsterkowicza, możecie kupić sobie cajon za około 200 zł w zestawie do samodzielnego montażu. Znajdziecie takie w ofercie Meinla (Headliner) oraz Schlagwerka (My Cajon). Jeśli nie dysponujecie budżetem 400 – 600 złotych, można zainwestować na początek w Mini Cajon. Oferta producentów w tym segmencie instrumentów jest całkiem atrakcyjna, a nie narazi was na większą inwestycję, lecz wydatek około 100 zł. Jest to już drewniany instrument ze sprężynkami werblowymi na tapie (płycie, w którą uderza się dłonią), który odzywa się jak pełnowymiarowy cajon, lecz zdecydowanie ciszej. Ciężko będzie wam na nim siedzieć, a i z pewnością niewygodnie w tej pozycji grać, jednak jest to dobry wstęp do świata perkusyjnych skrzynek.

STRUNOWY CZY SPRĘŻYNOWY?

Tradycyjne cajony z peruwiańskim rodowodem wyposażane są w struny dotykające tapy, dzięki którym instrument produkuje werblowe brzmienia. Taki instrument na start będzie trudniejszy do opanowania niż cajon wyposażony w sprężynki werblowe, odpowiadające za ten sam efekt „snare".

Sprężyny najczęściej montowane są przez producentów w górnej części skrzynki, dzięki czemu prostszy i klarowniejszy jest do uzyskania efekt brzmienia werbla, a także klarowniejsza partia basu, która znajduje się w dolnej części skrzynki. W cajonach strunowych, struny dotykają tapy na całej jej płaszczyźnie, stąd amatorom trudniej będzie bez odpowiedniej techniki pracy rąk, wybrzmiewać klarownie bas i snare, co może działać zniechęcająco. Cajony strunowe są także droższe od tych ze sprężynami i najczęściej pozwalają na dostrajanie napięcia strun, na czym też trzeba się poznać. Stąd najlepszą opcją dla amatora tego instrumentu będzie cajon sprężynowy. Także pod względem portfela, bo cajony strunowe są zazwyczaj droższe.

ZNANA MARKA CZY MAŁY WYTWÓRCA?

Jak wspominałem na początku, rynek cajonów w Europie jest pięknie nasycony. Pięknie, bo oprócz dużych graczy, produkujących tysiące

GDZIE I JAK SIĘ UCZYĆ?

Ciekawą propozycją edukacyjną, wydaną przez firmę Schlagwerk, jest szkoła na DVD M. Philipzen „Cajon – the small drumset". Warto poznać także podręcznik autorstwa Marcina Lemiszewskiego, który zawiera ćwiczenia oraz krótkie utwory, przygotowujące do gry na skrzynce. Jedną z popularniejszych szkół na cajon jest DVD Conny'ego Sommera, który wydał dwie szkoły-przewodniki na ten instrument. Wszystkie dostępne są w sklepach muzycznych. W Internecie zaś aż roi się od różnych szkółek na cajon. Jedną z najpopularniejszych propagatorek skrzynek perkusyjnych jest Heidi Joubert. Artystka na swoim kanale YouTube oprócz różnych utworów zamieszcza ciekawe tutoriale, dotyczące różnych rytmów. Warto też podglądać, co na YouTube.com poleca Ross McCallum. To druga ważna postać, propagująca w sieci cajony i ich różne modele funkcjonowania w muzyce. Takich postaci w sieci jest znacznie więcej,

skrzynek, jakie od ręki dostępne są w sklepach muzycznych, często też w przystępnych cenach, możemy też skorzystać z mniej znanych marek, za jakimi stoją mniejsi wytwórcy, często pasjonaci tego instrumentu, jednoosobowe firmy. Ich produkty różnią się od tych masowych tym, że możemy je niemal w pełni spersonalizować. Zarówno pod względem wizualnym, jak i brzmienia. Najczęściej do drzwi mniejszych firm produkujących genialne instrumenty, pukają już zaawansowani cajonerzy, którzy zamawiają bardzo konkretny instrument. Z reguły nie jest on dostępny od ręki, bo musi upłynąć trochę wody w Wiśle, by wytwórca go wykonał. Kosztuje on odpowiednio więcej niż ten dostępny na sklepowej półce. Mniejsi aktorzy rynku cajonów, starając się zaistnieć na rynku, od jakiegoś czasu mają także instrumenty dostępne od ręki, a nawet wprowadzają je do regularnej sprzedaży w sklepach muzycznych. Warto pamiętać, że niemal zawsze są to instrumenty wykonywane ręcznie i mają charakter manufaktury, unikatu, a nie serii produktów. Co zrozumiałe, muszą być droższe.

jednak zdecydowanie najlepszą opcją pozyskiwania wiedzy jest żywy nauczyciel. Żywy – taki z krwi i kości, do którego można przyjść na indywidualne lekcje lub zbiorowe warsztaty. Jest wówczas realna szansa na to, że doświadczony cajoner w procesie edukacyjnym, zwróci w odpowiednim momencie uczniowi uwagę, gdy zauważy, że jego ręce pracują na tapie niewłaściwie. Ekran w takim przypadku jest bez szans...

Materiał przygotował: Wojciech Andrzejewski
muzykoterapeuta, właściciel Najmniejszej Szkoły Perkusyjnej w Łodzi Drum-Room.pl, redaktor działu „Perkusjonista"

PERFEKCYJNE POŁĄCZENIE: KARL BRAZIL & GRETSCH BROOKLYN

Słyszycie je, kiedy wielokrotnie nagradzany perkusista Robbie Williamsa, Karl Brazil gra na swoim Brooklyn Series podczas jego aktualnej trasy koncertowej... Znakomite połączenie wielce utalentowanego artysty i wyjątkowej atmosfery bębnów o unikalnym i w pełni kontrolowanym brzmieniu.
Odkryjcie brzmienie serii Brooklyn u swojego ulubionego dealera Gretsch lub odwiedźcie gretschdrums.com

Zestaw Karla:
Gretsch Brooklyn Deep Black Marine Pearl - shell pack (GB-RC443-094):
24”x14” bass drum, 16”x16” floor tom i 13”x9” rack tom, plus dodatkowe elementy: 22”x14” bass drum i 14”x5” snare.

GRETSCH
Made in Ridgeland, South Carolina, USA

GEWA drums Distributor: GEWA Polska Sp. z o. o., ul. Strzelecka 44/4, 45 – 525 Opole, polska@gewamusic.com, www.gewamusic.com

PERKUSJE ELEKTRONICZNE

RYTM TOWARZYSZY CZŁOWIEKOWI OD POCZĄTKU DZIEJÓW. MUZYKA, KTÓREJ PODSTAWOWYM SKŁADNIKIEM JEST POWTARZALNIE WYBIJANY PULSUJĄCY PODKŁAD O BARDZIEJ LUB MNIEJ ZŁOŻONEJ BUDOWIE, BYŁA JEST I BĘDZIE JEDNYM Z TRUDNYCH DO WYJAŚNIENIA FENOMENÓW LUDZKOŚCI. CZŁOWIEK W CISZY NIE JEST BOWIEM W STANIE POROZUMIEWAĆ SIĘ ZE SOBĄ W SPOSÓB NATURALNY. WYOBRAŹMY SOBIE NASZE ŻYCIE W CISZY...

To przerażająca perspektywa. Cały system obecnej komunikacji, wyrażania i przekazywania ludzkich emocji odbywa się za pomocą dźwięków. Oczywiście dochodzą do tego również inne zmysły takie, jak wzrok czy dotyk, ten pierwszy jest jednak rdzeniem. Tak, jak przez wiele lat ewoluowały języki i sposoby porozumiewania się, tak równocześnie z ich rozwojem zmieniały się narzędzia wspomagające przekazywanie emocji, a wśród nich instrumenty muzyczne, ich budowa i możliwości. Pierwszymi instrumentami perkusyjnymi były ludzkie dłonie, które poprzez klaskanie dawały prosty i rytmiczny podkład. Ta forma nadawania rytmu jest nadal używana w dzisiejszych czasach. Analogicznie do tego przykładu można zauważyć, jaką drogę ewolucji przeszły proste sposoby wydawania dźwięków do istniejących dzisiaj rozbudowanych urządzeń, które pomagają w dużo bardziej okazały sposób przekazywać słuchaczom muzyczne emocje.

PRZYKŁADY (R)EWOLUCJI WIDOCZNE JAK NA DŁONI.

Jeśli przyjrzymy się innym instrumentom muzycznym, które ewoluowały podobnie jak instrument perkusyjny, zauważymy, że ostatnie 30-40 lat było wręcz przełomowe, jeśli chodzi o „uelektrycznienie" klasycznych i dawniej w pełni akustycznych instrumentów. Pianina i fortepiany z olbrzymim sukcesem przeistoczyły się w popularne **Keyboardy, Stage Piana** czy **Kontrolery Midi,** które wyglądają i są skonstruowane

praktycznie tak, jak ich protoplaści. Dają jednak nieporównywalnie szerszy wachlarz możliwości. Taki sam przykład możemy pokazać w zakresie instrumentów strunowych i gitarowych. Aktualnie chyba nikogo nie dziwi fakt, że gitara elektryczna i gitara akustyczna to dwa pełnoprawne i istniejące równolegle instrumenty, wypełniające różne obszary brzmień, które współczesny gitarzysta musi umieć kontrolować. Cyfryzacja instrumentów muzycznych to proces, którego odwrócić się już nie da! Praktycznie każda konstrukcja akustycznego instrumentu muzycznego posiada obecnie swoją wersję elektroniczną: elektroniczne skrzypce, elektroniczne akordeony, elektroniczne instrumenty dęte itd. Nie mówiąc już o całej nowej fali w pełni syntetycznych barw brzmień i urządzeń, które stały się podstawą współczesnego rynku muzycznego.

PO CO STWORZONO PERKUSJĘ ELEKTRONICZNĄ?

Każdy czytający ten artykuł wie, czym jest perkusja akustyczna. Współczesny kompletny zestaw perkusyjny jest instrumentem praktycznie doskonałym i chociaż producenci – nadal dążąc do doskonałości – dopracowują i ulepszają technologie, które od lat są standardem instrumentu akustycznego: rodzaj i konstrukcja statywów, mechanizmów stopy czy hi-hat, talerzy perkusyjnych oraz ważnych akcesoriów takich, jak pałki czy naciągi – wydawać się może, że ludzkość jest już bliska perfekcyjnej i ostatecznej wersji „idealnej" tego wynalazku. Fakty są jednak bezlitosne: perkusja akustyczna, którą wszyscy tutaj kochamy, jest najgłośniejszym na świecie instrumentem akustycznym. Jest to także instrument wielko-gabarytowy, który ogranicza nam możliwości użytkowania w dowolnym miejscu. Wiemy doskonale, że aby używać tego instrumentu bez skrępowania potrzebna nam jest odizolowana od otoczenia przestrzeń, w której nie dość, że będziemy potrzebować kilku metrów kwadratowych to jeszcze fajnie byłoby, aby miała ona dobre właściwości akustyczne, a także umożliwiała nam niczym nieograniczone hałasowanie. Syntetyczne brzmienia perkusji, które królowały w muzyce elektronicznej oraz popowej w latach 70, 80, 90 i używane są do dziś, były tak naprawdę impulsem do tego, co dzieje się właśnie teraz na naszych oczach! Wiodący producenci instrumentów szybko zrozumieli, że cyfrowe brzmienia bębnów dają nieodnaleziony dotąd klucz, rozwiązujący problem głośności klasycznego instrumentu perkusyjnego. Perkusja elektroniczna może być bowiem kontrolowana pod względem wydawania ilości hałasu na zewnątrz. Daje możliwość użytkowania zarówno w trybie „dyskretnym", czyli na słuchawkach, jak „tradycyjnym", czyli po prostu nagłośnionym.

To pierwsze zauroczenie możliwościami E-Drums zostało jednak w początkowej fazie mocno „zhejtowane" przez ortodoksyjnych fanów, wierzących w ideał perkusji akustycznej. Krytykowano sposób, w jaki pady perkusji elektronicznej wpływają na odbicie pałek oraz to, że brzmienia instrumentów są nienaturalne, kwadratowe i nierealistyczne. Do dziś panuje niesłuszne przekonanie, mówiące o tym, że perkusje elektroniczne to jedynie symulatory prawdziwych instrumentów i nie dają nawet w połowie takiego wrażenia, jak gra na prawdziwym instrumencie. Trzeba jednak zadać sobie pytanie, czy osoby wysuwające takie hipotezy choć raz miały przyjemność spróbować gry na współcześnie produkowanych „elektronikach"? Jako właściciel i doradca klienta w sklepie perkusyjnym ProDrum mogę tylko powiedzieć, że mina osób siadających za współcześnie oferowanymi modelami Roland czy Yamaha zupełnie przeczy tym niesłusznym ocenom. Moim zdaniem perkusje elektroniczne właśnie teraz, w latach 2018-2020, staną się pełnoprawnymi instrumentami, służącymi do nadawania rytmu na koncertach. Oczywiście nieco innymi od tych akustycznych, ale w pełni prawdziwymi. Teraz każdy perkusista może zadecydować, czy w muzyce, którą zamierza grać, bardziej sprawdzą się tradycyjne gary czy nowoczesne bębny cyfrowe.

CENA NIE KŁAMIE, ALE NIE KAŻDEGO STAĆ NA UCZCIWOŚĆ!

Ten żartobliwy tytuł akapitu spadł mi z nieba, ponieważ jest on perfekcyjną metaforą tego, jak ma się cena instrumentów elektronicznych do ich jakości. Aby rozwinąć tę myśl zacznijmy jednak od ustalenia, jacy producenci liczą się obecnie na rynku E-Drums. Na świecie istnieje wiele marek

Hit roku 2018, moduł Roland TD-17.

Bębny elektroniczne ATV, z którymi można pokazać się na poważnej scenie.

perkusji elektronicznych, ale producentów jest tak naprawdę tylko... **CZTERECH i PÓŁ.** Liczba ta jednak będzie się zmieniać, ponieważ już głośno mówi się o nowych graczach takich, jak Gewa ze swoim przyszłościowym modelem G9, czy pojawiająca się gdzieniegdzie marka ATV, która oderwała się od Rolanda. Wracając jednak do teraźniejszości. Wiodące marki produkujące elektroniczne zestawy perkusyjne to Yamaha i Roland, te firmy bez wątpienia postawić możemy *ex aequo* na pierwszej pozycji pod względem jakości wykonania, barw brzmień, realizmu i bezawaryjności. Yamaha to jedyna firma, która zdecydowała się dla jednej ze swoich serii elektroników stosować 5-letnią gwarancję (dotyczy to rodziny DTX402). Trzecią firmą jest Alesis. To najbardziej rozwinięta i uznana już na świecie marka perkusji elektronicznych w bardzo przystępnych cenach, która stara się deptać po piętach liderom. Zawsze w cieniu dwóch wiodących marek, ma jednak olbrzymią część rynku ze względu na przyciągające uwagę rozwiązania i technologie naśladujące najlepszych. Kosztuje jednak prawie połowę mniej. Firma jest dobrze zaopatrzona w działy wsparcia technicznego na całym świecie! Czwartą pozycją będzie tak naprawdę mix wielu producentów, chodzi tu o wszystkie masowo produkowane budżetowe chińskie marki E-Drums. Są one oparte na dokładnie tej samej technologii i poza innymi logotypami i „designem" modułów czy padów brzmią po prostu identycznie. Znajdziemy je między innymi pod nazwami Millenium, Medeli, Black Hawk, Fame czy niestety współczesny ddrum i Simmons, które kiedyś były pionierami tej branży. Takie przykłady mogę wymieniać tu bez liku. Ostatnią grupą, którą celowo opisałem pod postacią „połowy" są linie instrumentów od uznanych firm takich, jak Pearl, Drum It Five, Mapex N-Fuzed, Behringer, Mark Drum czy Traps lub krajowe DigDrum. To różnej klasy zestawy, które czasami posiadają bardzo ciekawe rozwiązania i świetną jakość. Są jednak bardzo mało popularne wśród znawców tematu. Jeśli chodzi o procentowy ich udział na rynku są po prostu małym odsetkiem całego rynku. Rzadko dostępne do przetestowania w sklepach perkusyjnych, a tym bardziej muzycznych. Na zawsze pozostaną „tropikalnymi" markami. Zamykając ten akapit wrócić musimy do jego tytułu. ***„Cena nie kłamie, ale nie każdego stać na uczciwość"*** to znakomite podsumowanie, które potwierdza się w rzeczywistości. Wysoka cena instrumentu elektronicznego zawsze idzie w parze z jakością brzmienia, jakością i trwałością samej konstrukcji, naturalnością i technologią odbicia padów. Jednym słowem te najtańsze perkusje elektroniczne dają nam bardzo „kłamliwy" i mało realistyczny rodzaj wrażeń z gry. Czym więcej płacimy za instrument, tym więcej „prawdziwości" dostajemy w zamian.

POZIOMY REALIZMU W PERKUSJACH ELEKTRONICZNYCH – JAK JE PORÓWNAĆ?

Szukając perkusji elektronicznej dla siebie podstawowym czynnikiem jest oczywiście określenie swojego budżetu oraz skonfrontowanie go z wymaganiami, jakie mamy wobec sprzętu. To od ceny będzie zależeć, jak dobry sprzęt będziemy mogli nabyć. W tej części artykułu skupimy się na bardzo ważnych cechach zestawów cyfrowych, które definiują, jak bardzo będą one przypominać instrument akustyczny. Zanim przejdziemy dalej, raz na zawsze rozwiejemy wątpliwości dotyczące tego, co tak naprawdę oznacza **strefowość** padów. *Strefa jest to możliwość ustawienia odseparowanego brzmienia dla danego fragmentu pada. Pad jednostrefowy może mieć przypisaną do siebie* ***maksymalnie jedną*** *barwę brzmienia np. dźwięk crash lub tamburyn albo werbel. Pad dwustrefowy może mieć przypisane* ***maksymalnie dwa*** *niezależne brzmienia, czyli dla przykładu crash plus kopułkę albo crash i werbel. Pad trzystrefowy może mieć przypisane aż* ***trzy niezależne i odseparowane brzmienia****. I analogicznie może to być zatem brzmienie centralne crash plus oddzielna próbka kopułki, a do tego jeszcze zupełnie inna dla krawędzi lub też połączenie 3 brzmień na jednym padzie (werbellkrawędź pada talerzowego + stopalśrodek pada + klaśnięcie przy uderzeniu w kopułkę talerza). Strefowość padów oczywiście sprawia, że brzmienia padów perkusji elektronicznej stają się tak realistyczne, że w najwyższych formułach cyfrowych setów różnica między barwą E-Drums i akustyką zaciera się.* Zwrócić uwagę trzeba tu także na częste mylne rozumienie stref i błędnego ich porównywania z dynamiką padów. Bowiem nawet w najtańszych perkusjach elektronicznych Yamahy czy Rolanda, najprostsze pady jednostrefowe mają tak realistyczną i zaawansowaną krzywą dynamiki, że każdy nawet drobny detal w sile uderzenia, a nawet odległość od środka pada, w który uderzamy, uruchamia zaawansowany algorytm brzmienia w pełni naturalnego. Jest to możliwe np. dzięki technologiom V-Drums czy Super Natural dla produktów Roland.

1. **Rodzaje padów** / W najtańszych perkusjach stosowane są proste, gumowe, najczęściej jednostrefowe pady, które mają nieco stłumione odbicie. Są dość ciche, ale dają prostą możliwość przypisania do nich tylko jednego brzmienia. Podstawowe pady werbli nie posiadają brzmienia cross stick ani rim shot. Dopiero dwustrefowe pady werbli mogą taką funkcję zapewnić. Najdroższe 3-strefowe pady werbli mogą posiadać pełny absolutnie naturalny mechanizm gry werbel/rimshot/cross stick w czasie rzeczywistym! Bardziej naturalnym systemem wykonania padów tomów i werbla są technologie siatkowe. Łączą one przeważnie konstrukcję 2-strefową

Pearl stopniowo idzie w kierunku elektroniki i wprowadził nową generację eMerge.

SZUKAJ W SKLEPACH!

AQUARIAN DRUMHEADS

REFLECTOR

Dwie warstwy grubości: 7 mil górna i 10 mil dolna
Dobre do mocnego i stanowczego uderzenia
Niskie brzmienie bębnów
Szybkie wybrzmienie
Wytrzymałość i solidność w rozmiarach 6"–28"

DEJOHNETTE

Słynne sygnowane naciągi legendy jazzu
Jedna warstwa 10 mil z wytrzymałą matową teksturą
Brzmienie suche, szorstkie
Doskonałe do wysokiego stroju bębnów
Z racji powłoki idealne na werblu do grania miotłami

MUSIC INFO
professional audio systems & musical equipment

Wyłączna dystrybucja w Polsce, firma Music Info www.musicinfo.pl

i dają możliwość regulacji naprężenia. Marka Yamaha jako jedyna posiada bardzo ciekawe pady żelowe, które są ultra-ciche i realistyczne. Pady talerzy w wersji najtańszej posiadają wyłącznie brzmienie ogólne uderzenia w crash. Bardziej zaawansowane modele mogą mieć aktywną funkcję tłumienia (choke). Zaawansowane trzy-strefowe talerze posiadają w pełni naturalne odwzorowanie stref uderzenia w krawędź, środek i kopułkę. W skrajnym wypadku (Roland CY-18) posiadają możliwość pełnej kontroli talerza w czasie rzeczywistym bez podziału na strefy. Oznacza to, że talerz zachowuje się DOKŁADNIE TAK, jak blacha akustyczna. Wrażenia te możliwe są jednak do uzyskania wyłącznie w modelach Roland TD-50. Ostatnią grupą padów są pady stopy. Przeważnie nie mają one stref, różnią się od siebie znacząco pod względem rozmiarów, stabilności i wytłumienia. Najmniejsze i najprostsze kick-pady przechwytują uderzenie bijaka stopy i bywają głośne oraz chybotliwe. Bardziej zaawansowane pady posiadają większą masę, są solidnie osadzone na ziemi i posiadają siatkowe naciągi z możliwością regulacji odbicia/twardości, a ich izolacja i absorpcja dźwięku oraz siły uderzenia rośnie wprost proporcjonalnie do ich ceny. Pady Yamaha KP-100 oraz Roland KD-120 i KD-140 są tak ciche, że można grać na nich w mieszkaniu bez irytowania pozostałych domowników.

2. **Kontrolery /** to elementy, które zastępują prawdziwy pedał stopy lub hi-hat.

PAD ALESIS 8"
JEDNOSTREFOWY

PAD ROLAND 8"
DWUSTREFOWY

PAD ROLAND 14"
BEZSTREFOWY

W najtańszych perkusjach są to specjalne „stopki", które dosłownie imitują ruch wciskania footboardu. Mimo, że używane są raczej w podstawowych modelach E-Drums posiadają bardzo dużą rzeszę fanów ze względu na zdecydowanie cichszą pracę niż mechanizmy hybrydowe (pad + prawdziwa stopa). Kontrolery dają jednak super naturalne wrażenia z gry, tym lepsze, im droższy instrument nabywamy. Ciekawym i wymagającym dodatkowego opisania elementem jest kontroler hi-hat. W podstawowych i półprofesjonalnych zestawach jest on rozwiązany zawsze na zasadzie dwóch wspierających się podzespołów: kontroler, który kontrolujemy nogą i ustawiony pionowo nad nim pad talerza, który reaguje w czasie rzeczywistym. W bardziej zaawansowanych systemach cyfrowych perkusji występuje zaawansowany kontroler hi-hat, który może być mocowany na prawdziwym statywie do hi-hat. Zasada czułości i jakości odwzorowania jest identyczna jak wyżej. Czym droższy system, tym bardziej realistyczny.

3. **Rozmiary /** to przedostatni czynnik, który ma wpływ na wrażenia z gry. Czym wyższa seria perkusji elektronicznej, tym bardziej zbliżone są średnice padów do elementów perkusji akustycznej. Ekstremalnymi przykładami są nieziemskie TD50, posiadające prawdziwy metalowy 14" werbel, który naprawdę zachowuje się jak akustyczny. Największy dostępny na rynku pad talerza ma średnicę aż 18 cali. W przypadku padów stopy możemy nawet zastosować specjalne wkładki triggerujące

Całkiem nieźle jak na bębny elektroniczne czyli najnowsza Gewa G9.

dużą 22" centralę akustyczną. W efekcie otrzymujemy akustyczny wygląd zestawu elektronicznego. Wzorowane na modelu TD50 rozmiary tomów zaproponował producent Alesis w swoim modelu Strike. Oczywiście czułość i jakość padów tego instrumentu jest proporcjonalna do jego ceny. Jeśli jednak zależy nam przede wszystkim na rozmiarach to jest to najlepszy wybór w najniższej cenie!

4. **Mózg** czyli **Moduł** / to najważniejszy i odpowiadający za całkowitą kontrolę i synchronizację padów komputer centralny. Od jego jakości zależy jakość próbek brzmień, które mamy do dyspozycji w naszym instrumencie. Podstawowe moduły posiadają kilka gotowych brzmień ustawionych zestawów perkusyjnych, pasujących do podstawowych stylistyk muzycznych. Nawet podstawowe pady posiadają proste funkcje metronomu, trenera i możliwości nagrywania oraz gry z podkładami. Marki wiodące czyli Yamaha i Roland udostępniają także rozszerzenia w postaci rewelacyjnych aplikacji **(DTX Touch / DTX Lessons / Drum Tutor).** Wyższe serie modułów to o wiele bardziej naturalne i przestrzenne brzmienia. Zaawansowane algorytmy, sterujące naturalnością każdego dźwięku powstałego po uderzeniu, potrafią zrobić wrażenie nawet na profesjonalnych klientach naszego sklepu! Zaczyna się także pojawiać coraz więcej opcji customizacji brzmień oraz możliwość tworzenia własnych zestawów i barw, poza tymi istniejącymi fabrycznie. Pojawiają się także funkcje, polegające na pełnej kontroli czułości padów i ich parametrów. We flagowych modelach mamy do czynienia z potężnymi stacjami dźwięków, mającymi tysiące barw o najwyższej jakości i szerokiej panoramie. Kontrola parametrów w czasie rzeczywistym łącznie z profesjonalnymi trybami ustawień wirtualnych mikrofonów, pogłosów i efektów. Najwyższe modele modułów dają możliwość wprowadzania własnych barw z zewnętrznych kart SD oraz przypisywanie ich do padów według własnych preferencji. Wraz ze wzrostem ceny producenci oferują także większą ilość wolnych kanałów, które pozwalają na rozbudowanie naszych zestawów perkusji elektronicznej według własnych preferencji. Dokładnie tak, jak ma to miejsce w przypadku perkusji akustycznych. Możemy rozbudowywać nasze zestawy o dodatkowe talerze, tomy, a nawet centrale.

Perkusja elektroniczna poza pierwszą, kluczową przewagą w stosunku do zestawu akustycznego, jakim jest wspomniana już możliwość dyskretnego użytkowania, ma jeszcze dodatkowe plusy. Pierwszym z nich jest możliwość dobrania sprzętu w rozmiarze pasującym do pokoju, mieszkania czy po prostu ograniczonej przestrzeni, jaką dysponujemy. Kolejną nieocenioną możliwością, którą otrzymujemy w pakiecie z zestawem E-Drums jest olbrzymia baza różnych brzmień. Czym droższy moduł wybieramy, tym biblioteka gotowych setów i barw do wyboru będzie obszerniejsza. To jedna z cech, które sprawiają, że perkusja elektroniczna w tej kwestii nie ma konkurencji w stosunku do tradycyjnego zestawu akustycznego. Gdybyśmy chcieli podobne możliwości posiąść, stosując akustyczne rozwiązania, potrzebny byłby kosztowny magazyn, w którym przechowywać moglibyśmy dziesiątki werbli, talerzy czy naciągów. Jest to oczywiście praktycznie niemożliwe, dlatego śmiało postawię tu tezę, że elektroniczny instrument E-Drum to wirtualna baza setek brzmień, umożliwiających użytkownikowi o wiele szersze możliwości i elastyczność w tworzeniu własnej muzyki. Następną i chyba jedną z najistotniejszych cech będzie w końcu fakt, że perkusji elektronicznej nie musimy stroić! Jest ona zawsze w perfekcyjnym trybie gotowości. Odpada zatem ten trudny do zrozumienia proces wydobywania prawidłowego tonu z poszczególnych bębnów.

REWOLUCJA STAŁA SIĘ FAKTEM

Kończąc, zależy mi na ważnym przekazie, który chciałbym zaszczepić w czytelnikach. Perkusja cyfrowa stała się alternatywnym instrumentem, niejako substytutem perkusji akustycznej. Od dziś na równi zaczynają istnieć dwa instrumenty. Tak, jak gitara akustyczna i elektroniczna, tak i perkusja akustyczna i elektroniczna stają się na stałe wspierającymi się rozwiązaniami dla muzyków. Nie oznacza to, że jedna lub druga opcja jest lepsza. Moim zdaniem pewna magia płynąca z gry na instrumencie z drewnianymi korpusami i metalowymi talerzami to coś wspaniałego, czego nie trzeba, ani nawet nie należy do końca naśladować. Widzimy jednak na własne oczy, jak produkt elektroniczny zdaje się dostarczać wygodniejsze, łatwiejsze i bogatsze dla użytkowników rozwiązania, z których warto korzystać, jeśli tylko są zgodne z wymaganiami, jakich szukamy w instrumencie.

Jakub Sochacki (ProDrum.pl)

PROMARK
BY D'ADDARIO
PROMARK
TOMASZ + KRZYŻANIAK (LUXTORPEDA)
fot. Krzysztof Dudek
Music Dealer

PRAKTYKA HYBRYDOWA

łączenie bębnów akustycznych z elektroniką

Łączenie akustycznych i elektronicznych bębnów szybko staje się koniecznością dla nowoczesnego bębniarza. Pokazujemy wam, jak stworzyć hybrydowy zestaw, od najprostszych do bardziej zaawansowanych ustawień.

Był czas, kiedy elektroniczna perkusja oznaczała granie nieciekawych brzmień na twardych padach. Było to drogie i skomplikowane, najczęściej zarezerwowane dla konkretnych styli. Te czasy bezpowrotnie minęły. Nie tylko dołączanie elektronicznych brzmień stało się łatwiejsze niż kiedykolwiek – dla wielu staje się koniecznością. We wszystkich gatunkach od popu do metalu i wszystkiego pomiędzy, w których występują elektroniczne brzmienia bębnów, dołączenie takiego sprzętu do akustycznych perkusji, zwanych teraz zestawami hybrydowymi, daje możliwość brzmienia bardziej autentycznie oraz zwiększenia palety brzmień.

Na rynku dostępnych jest wiele różnych sprzętów, a także sposobów użytkowania technologii, zależnie od tego, co chcemy osiągnąć. Od najprostszych zewnętrznych dźwięków takich, jak elektroniczny werbel czy klaskanie aż po używanie własnych sampli i podkładów. Postaramy się przedstawić je wszystkie, byście mogli szybko dołączyć do hybrydowego grona.

TEORIA HYBRYDOWA – PODSTAWOWY SPRZĘT

Zanim stworzysz hybrydowy zestaw musisz poznać kilka podstawowych sprzętów. Wystarczy tylko parę elementów i można zacząć grać dodatkowe dźwięki i sample, które nie są dostępne na akustycznej perkusji. Oto one:

AKUSTYCZNE TRIGGERY

Pewnie słyszałeś już kiedyś słowo „trigger" (ang. spust, cyngiel), ale jeśli nie jesteś pewien, co oznacza, to wyjaśniamy. Powiedzmy jasno: trigger – czy to w formie akustycznego urządzenia, czy pada – nie wytwarza dźwięku. Wytwarza sygnał elektroniczny.

Akustyczny trigger to pierwsze ogniwo hybrydowego łańcucha. Zwykle montuje się go na obręczy bębna. Trigger składa się z jednego (single-zone, ang. jednostrefowy) czy dwóch (dual-zone, ang. dwustrefowy) przetworników piezo. Każdy przetwornik dotyka bęben w innych miejscach (zwykle na naciągu i obręczy), tworząc tym samym różne „strefy". Kiedy uderzymy w bęben, przetwornik łapie wibracje i trigger wysyła sygnał przez kabel do modułu czy „mózgu", wyzwalając dźwięk, który mu przypisano. Jednostrefowy trigger może wyzwolić jeden sygnał, natomiast dwustrefowy wyzwala dwa niezależne sygnały. Akustyczne triggery są szczególnie przydatne, jeśli chcemy nałożyć brzmienia na akustyczne brzmienie naszej perkusji, na przykład klaskanie dłoni przy każdym uderzeniu werbla. Nie trzeba wtedy grać na innej powierzchni i zachowuje się uczucie gry na akustycznym bębnie. Klasycznym przykładem triggera jednostrefowego jest na pewno Roland RT-30H (head) i RT-30K (kick), natomiast dwustrefowego Roland RT-30HR (head/rim).

PADY

Pady perkusyjne działają na tej samej zasadzie, co akustyczny trigger, z tym, że są osobnym sprzętem, który składa się z triggera i co najmniej jednej powierzchni do grania. Można je nabyć także w różnych rozmiarach i kształtach np. bębnów, talerzy czy rurek takich, jak Roland BT-1, dzięki czemu można je wykorzystać na różne sposoby. Pady najczęściej mają gumową lub siateczkową powierzchnię do uderzania. Ta druga daje możliwość ustawienia napięcia naciągu i daje bardziej realistyczne odczucie podczas gry niż zwykła guma. Pady siateczkowe są też cichsze od tych gumowych. Podobnie jak trigger akustyczny, większość padów z siateczkowym naciągiem jest dwustrefowych. Używanie pada zamiast triggera przydaje się, kiedy chcemy oddzielić dźwięk próbki od brzmienia reszty zestawu. Od roku 2017 dostępne na rynku są również pady digital, które łączymy z modułem za pomocą złącza usb. Dzięki temu mogą one wysyłać bardziej szczegółowe informacje do modułu, co powoduje jeszcze lepszą detekcję gry współczesnego perkusisty. Obecnie dostępny jest pad cyfrowy werbla (Roland PD-140DS) oraz talerza ride (Roland CY-18DR).

Triggery na bębnie basowym są kojarzone głównie z perkusistami metalowymi (selektywność), ale też popowymi, gdzie trzeba oddać identyczne brzmienie nagrania z płyty.

FOOTSWITCHE

Wiele modułów posiada opcję podłączenia footswitcha. Nadaje się on świetnie do obsługi modułu – zmieniania zestawów sampli, rozpoczynania czy kończenia loopów i nie wymaga używania kolejnego triggera.

MODUŁ

Zwany często „mózgiem" – stanowi centrum hybrydowego zestawu. Każdy trigger jest podłączony do niego swoim wejściem, a kiedy moduł dostaje sygnał, odtworzy taki dźwięk, jaki mu przypisano. Oczywiście zarówno my, jak i słuchacze, musimy go usłyszeć, więc wyjście audio modułu podłączane jest do nagłośnienia.

MULTIPADY

Te pojedyncze urządzenia zawierają w sobie wszystko. Są połączeniem mózgu i jednego lub więcej padów. Można do nich dołączyć zarówno zewnętrzne triggery, jak i inne powierzchnie grające, co jest świetne, jeśli chcesz ustawić pady w miejscach łatwiejszych do grania czy dołączyć trigger do stopy. Klasycznym przykładem perkusyjnego multipadu jest Octapad czyli Roland SPD-30. Połączeniem natomiast multipadu i samplera będzie słynny Roland SPD-SX czy SPD-SX SE (Special Edition), które to odpowiednio posiadają pamięć wewnętrzną 4GB i 16GB.

ODSŁUCH

Z oczywistych względów dźwięk z modułu wymaga wzmocnienia, by móc go usłyszeć... I chociaż nagłośnienie w klubie wystarczy dla publiczności, to ty też musisz go słyszeć – szczególnie, jeśli grasz z klikiem. Pokażemy, jak to rozwiązać w późniejszej części artykułu, natomiast dobry zestaw dousznych odsłuchów będzie tu na wagę złota.

PODSTAWOWY ZESTAW HYBRYDOWY

Jeśli dopiero zaczynasz z elektroniką to wszystko może wydawać się skomplikowaną i drogą inwestycją, ale tak naprawdę dodanie kilku źródeł elektronicznych brzmień jest bardzo proste. Na rynku dostępnych jest wiele urządzeń dostosowanych

do twoich potrzeb i jeśli posiadasz perkusję elektroniczną to prawdopodobnie posiadasz już wszystko, co potrzeba! Podstawowa zasada działania padów i triggerów jest taka sama, niezależnie od tego, jak prosty czy skomplikowany masz zestaw. Na początek jednak przyjrzyjmy się, jak stworzyć prosty zestaw z dwoma dodatkowymi brzmieniami.

POMYŚL O DŹWIĘKU...

Pierwsza rzecz, o jakiej musisz zdecydować to, jakich brzmień potrzebujesz. Na przykład, jeśli grasz w zespole zarobkowym jest szansa, że coverujecie dużo piosenek, które wymagają nakładania efektów i sampli na werbel, elektronicznej stopy i inny dźwięków. Te typy brzmień można znaleźć praktycznie w każdym module, a triggery i pady można przeprogramować co piosenkę. Od cowbella do brzmień perkusji 808 za jednym kliknięciem!

...I O TYM, JAK GO WŁĄCZYSZ

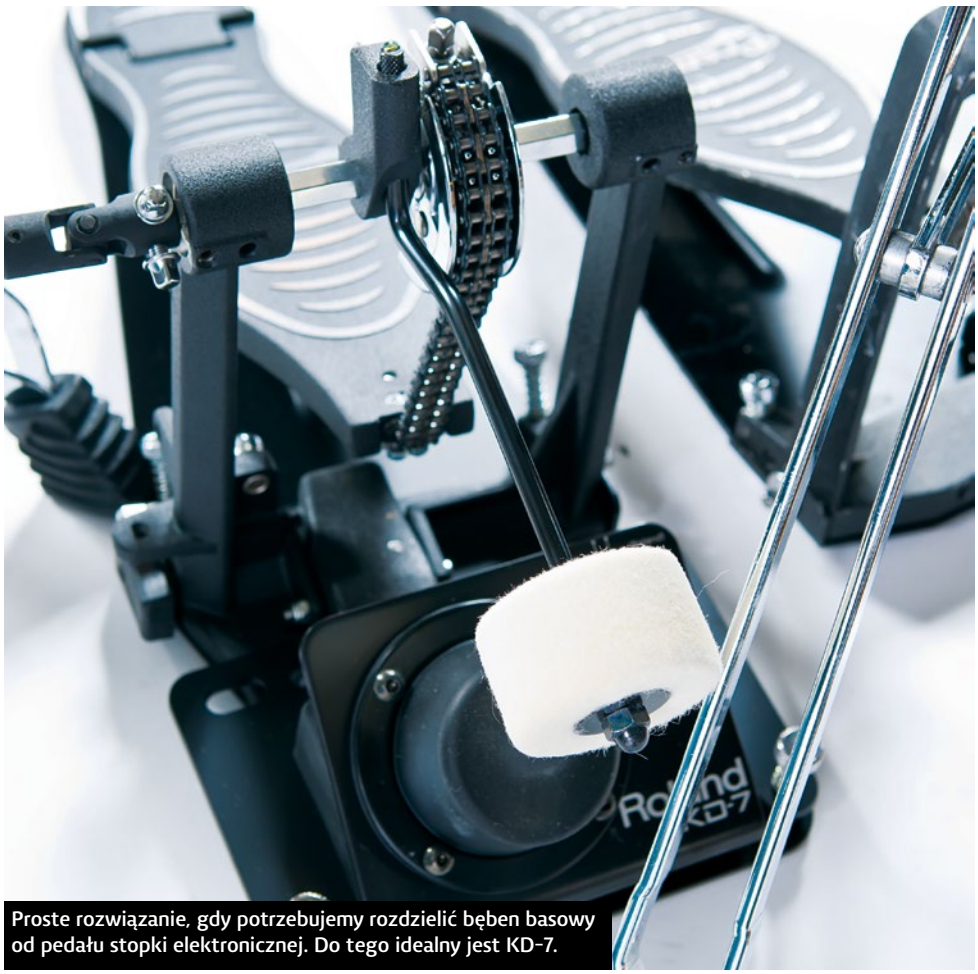
Kiedy już poznasz to, jakie dźwięki chcesz grać, musisz zdecydować się, jak je wyzwalać. Na przykład, jeśli nakładasz dźwięk na każde uderzenie werbla, to najlepszy będzie trigger na bęben akustyczny. Jeśli natomiast chcesz grać dźwięki niezależnie od tego, co robisz na zestawie, lepszą opcją jest osobny pad. Roland BT-1 Bar Trigger, który ma kształt pałąka jest świetnym kompromisem – można go zamontować na obręczy bębna do grania wspólnego lub gdzieś indziej do gry

Zadbajmy o dobre monitory douszne. Chronimy słuch i jednocześnie dostajemy do ucha to co chcemy.

niezależnej. Idealne będą również gumowe czy siateczkowe pady Rolanda serii PD lub PDX.

TRIGGEROWANIE DUŻEGO BĘBNA

Najbardziej popularnym sposobem triggerowania stopy jest dołączenie akustycznego triggera do obręczy bębna (RT-30K). Ponieważ na stopie mamy tylko jedno źródło dźwięku (bijak uderzający o naciąg), triggery do stopy są jednostrefowe. Akustyczny trigger można zaprogramować, by wyzwalał dodatkowe brzmienie dla bębna lub całkowicie go zastąpił. Dobrym przykładem zastosowania są perkusiści grający metal. Potrzebują oni



Proste rozwiązanie, gdy potrzebujemy rozdzielić bęben basowy od pedału stopki elektronicznej. Do tego idealny jest KD-7.

GET A GRIP

Dystrybutor: MUSIC INFO Sp. z o.o., ul. Zamknięta 10, 30-554 Kraków

MUSIC INFO
professional audio systems & musical equipment

Moduły stają się coraz bardziej intuicyjne i gotowe do współpracy z urządzeniami zewnętrznymi

stabilnego dźwięku do szybkiej gry na podwójnej stopie, która może się zagubić w hałaśliwym pomieszczeniu i która jest zależna od omikrofonowania, naciągów, stroju itd. Może się nie przebić. Dźwięk z modułu idzie do nagłośnienia i przebije się przez wszystkie głośne gitary i bas.

USTAWIENIE

Ustawienie jest kluczowe dla małego zestawu hybrydowego. Teraz już wiesz, jakie dźwięki potrzebujesz i jaką metodą będziesz je grać, więc pomyśl o rytmach, w których twoje sample będą się pojawiać i ustaw wobec nich pady. Będzie to pewnie zależne od aktualnego ustawienia zestawu i rodzaju tych dźwięków. Jak ze wszystkim, powinieneś być w stanie łatwo i wygodnie sięgnąć do pada bez przypadkowego wyzwalania go wtedy, kiedy nie chcesz.

SKŁADAMY WSZYSTKO W CAŁOŚĆ

Używanie elektroniki brzmi skomplikowanie, ale przy prostym zestawie jest to prostsze od układu efektów gitarzysty. Triggery i pady mają kable, które trzeba podpiąć do modułu, który to jest podpinany kablami jack do nagłośnienia – w mono lub stereo. W tym wypadku nie mamy metronomu, którego słuchacz nie powinien słyszeć, więc możemy wysłać dźwięk z powrotem do odsłuchu na scenie lub na mniejszych koncertach słyszeć sample bezpośrednio z nagłośnienia.

ŚREDNIO ZAAWANSOWANY ZESTAW

Kiedy już oswoisz się z hybrydową perkusją zaczniesz widzieć więcej okazji do włączenia elektronicznych brzmień do zestawu. Teraz omówimy używanie większej ilości padów i to, jak można tworzyć własne brzmienie, by dodać jeszcze więcej kolorów i brzmień do naszego instrumentu.

SPRAWDŹ SOBIE MÓZG

Jest szansa, że moduł, z którego korzystasz, może przyjąć więcej niż dwa wejścia na triggery, nawet, jeśli wydaje się, że ma tylko dwa. Na przykład moduły takie, jak Roland TM-2 czy Alesis SamplePad (i wiele innych) mają dwa wejścia, ale oba są dwustrefowe. To znaczy, że pod każde wejście moduł przydziela do dwóch dźwięków, więc masz do dyspozycji do czterech źródeł. Robi się to przez rozdzielenie wejścia triggera z pomocą kabla stereo-mono «Y». Kabel «Y» wpina się do wejścia stereo na trigger do modułu, potem rozdziela się na dwa jacki mono i wpina się je w dwa pady czy triggery. Zrób to dwa razy i masz cztery wejścia zamiast dwóch! Od stycznia 2018 mamy również na rynku profesjonalny trigger moduł Roland TM-6Pro, do którego możemy podpiąć nawet 12 triggerów czy padów!

ZACZNIJ SŁUCHAĆ

Aby wejść z elektronicznymi brzmieniami na wyższy poziom musisz zacząć aktywnie słuchać brzmienia, które chcesz odtworzyć. To nietrudne, bo szybko zauważysz podobieństwa i pewne tendencje. Zapoznaj się z klasycznymi brzmieniami i próbkami elektronicznymi, aż nauczysz się je rozróżniać. Czy to klaskanie, czy przesterowane przytknięcie palcami? To maszyna TR-808 czy LinnDrum? Jeśli zaczniesz od dobrego źródła klasycznego brzmienia, proces dobierania próbek będzie szybszy i prostszy.

ZACZNIJ EDYCJĘ...

W najgorszym wypadku twój moduł będzie miał możliwość zmiany wysokości i barwy twojej próbki, ale wiele modułów ma w pełni funkcjonalny procesor do efektów, byś mógł je bardziej zmieniać. Słuchaj brzmienia, które chcesz skopiować w trakcie edycji. Zmiana wysokości dźwięku, nakładanie filtrów, przesteru, może zbliżyć cię do pożądanego dźwięku mimo ograniczonej ilości próbek.

...ALBO STWÓRZ SWOJE!

Wiele modułów i multipadów np. firmy Roland posiada możliwość importowania swoich własnych próbek w formacie .wav, a następnie triggerowania ich tak samo jak próbki wbudowane w moduł. Obecnie poza klasycznym SPD-SXem, możemy z powodzeniem korzystać z naszych własnych próbek, grając na zestawach, opartych na modułach Roland TD-50 i TD-17.

ZNAJDŹ BRZMIENIE

Jest wiele darmowych próbek na stronach takich, jak timespace.com i loopmasters.com. Można też znaleźć wiele innych, choćby nasza własna kolekcja na MusicRadar – bit.ly/sampleradar.

STWÓRZ MAŁY E-KIT

Oto, jak możesz użyć elektroniczny sprzęt do stworzenia mini zestawu w środku swojego akustycznego.

HYBRYDA NA KONCERCIE – CO ZROBIĆ, ŻEBY WSZYSTKO SIĘ UDAŁO:

Poświęć czas na logiczne ułożenie brzmień w module. Dzięki temu możesz szybko przełączać się na kolejne piosenki. Większość modułów ma więcej banków pamięci niż piosenek na typowym koncercie, więc na pewno ci to wystarczy. Jeśli te same brzmienia pojawiają się w dwóch piosenkach to łatwiej będzie skopiować próbkę, by pojawiły się później niż cofać się do poprzednich ustawień. Podpisz też wyraźnie każdy zestaw próbek, będzie je łatwiej odszukać na wyświetlaczu, kiedy na scenie zapadnie ciemność.

Podkreśl w setliście, które piosenki zawierają triggerowane brzmienia, a jeśli pracujesz z akustykiem to daj mu kopię setlisty. Dzięki temu nie będzie niespodzianki, kiedy w połowie piosenki puścisz podmuch niskiego basu. Kiedy zespół sam kontroluje nagłośnienie, sprawdzaj zestawy próbek z setlistą co piosenkę. Jeśli brzmienia elektroniczne nie są potrzebne, to możesz ściszyć głośność modułu, żeby nie wyzwolić próbki przez przypadek, tylko nie zapomnij go potem podgłośnić! Możesz też zaprogramować puste zestawy próbek do piosenek, które ich nie wymagają. Najważniejsze to znaleźć na to swój sposób.

Złóż swój sprzęt w jeden „zestaw" i zainwestuj w futerał. Przynieś kable, które potrzebujesz do podpięcia modułu do nagłośnienia. To zwykle jest para kabli jack i chociaż większość lokali może mieć zapasowe, najlepiej założyć, że ich nie mają. Tak ważne jest, żeby nie zapomnieć o zasilaniu. Wielkie zasilacze sceniczne, których zawsze szukają koledzy z zespołu, będą teraz też twoim celem. Jeśli moduł można zasilić bateriami, jak i z sieci, to najlepiej być przygotowanym na obie opcje w razie gdyby jedna zawiodła.

Sprawdź działanie systemu dzień przed koncertem. Niektóre kluby mogą nie chcieć, byś puszczał bardzo basowe brzmienie stopy przez nagłośnienie. Przed koncertem nie wstydź się podejść do akustyka i powiedzieć mu o ustawieniu. Są przyzwyczajeni do takiego sprzętu nawet, jeśli dla ciebie to nowość – to właściwie to samo, co podpięcie keyboardu, a akustyk powinien wiedzieć dokładnie, jak to podpiąć i nagłośnić.

Bądź przygotowany! Tak, jak z resztą zestawu i graniem, przygotowanie to klucz do sukcesu. Traktuj hybrydę jako część głównego zestawu, jak najwcześniej przynoś go na próby i graj z nim setlisty. Niedługo pojawią się problemy, które będziesz mógł załatwić zawczasu, dzięki czemu nie będziesz się w trakcie koncertu martwił niczym poza graniem!

Chyba najważniejsze w historii bębnów elektronicznych urządzenie – Roland SPD-SX. Każdy zawodowy perkusista powinien mieć go w swoim zestawie.

jeden będzie triggerem pod «naciąg», drugi pod «obręcz». Drugi pad pozostanie bez zmian. Nie ma złej i dobrej metody na przypisywanie brzmień, więc ustaw je tak, jak tobie wygodnie. Najlepiej jednak trzymać się określonego schematu za każdym razem, żeby ułatwić programowanie kolejnych zestawów brzmień do mini e-perkusji.

Wielostrefowe pady pozwalają na ustawienie często zupełnie różnych brzmień, w różnym nasileniu i dynamice.

1. **Roland TM-2** posiada dwa wejścia dwustrefowe, co daje nam cztery osobne wejścia! To znaczy, że możemy dodać aż do czterech powierzchni do uderzenia, każda wyzwalająca niezależnie od siebie nawzajem inny dźwięk. Dzięki temu możemy stworzyć zestaw do grania elektronicznych partii i loopów na żywo, chociaż można użyć ich do odtworzenia mini zestawu perkusjonisty czy jakiejkolwiek innej kombinacji dźwięków.
2. **W tym przypadku** podłączymy trzy pady: dwa jednostrefowe i jeden dwustrefowy, co daje nam cztery sygnały. Najpierw musimy rozdzielić pierwsze wejście modułu, żeby móc wpiąć dwa kable mono. Robimy to, używając kabel stereo jack (TRS) na jednym końcu, co daje dwie końcówki mono na drugim. Wepnij kable mono do każdego z nich.
3. **Teraz zmieniliśmy** jedno dwustrefowe wejście na dwa rozdzielone pojedyncze. Jedno na Roland BT-1 Bar Trigger, który będzie służył za zamknięty hi-hat, a drugie na trigger do stopy Roland KD-7. KD-7 jest kompaktowym rozwiązaniem dla osób, które chcą rozdzielić elektroniczne brzmienie od akustycznej stopy, ale wciąż z zachowaniem uczucia gry bijakiem na pedale.
4. **Następnie podepniemy** dwustrefowy trigger Roland PDX-6 do drugiego wejścia TM-2. Każdy dwu – i jednostrefowy trigger się tu sprawdzi. Użyjemy go do wyzwolenia próbek dwóch werbli – jeden kopiący i o niskim tonie, a drugi wyższy, bardziej przecinający.
5. **Na koniec** potrzebujesz zaprogramować wszystkie pady. Dla rozdzielonego sygnału

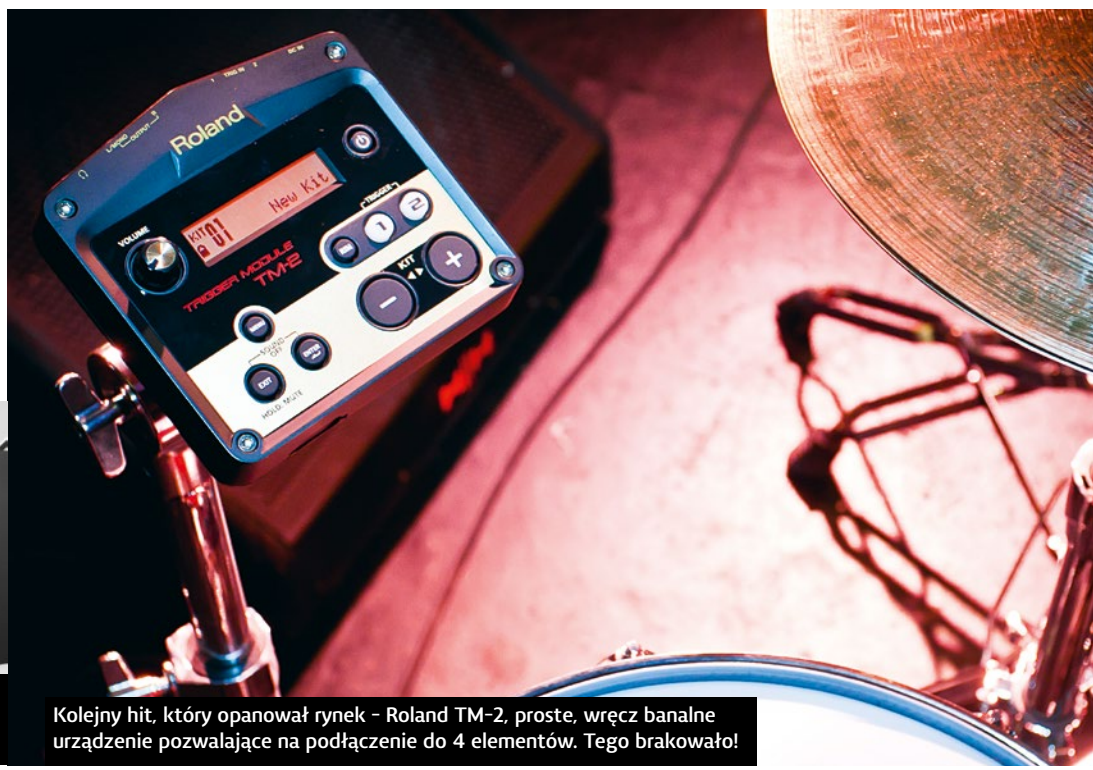
USTAWIENIA ZAAWANSOWANE

W naszym ostatnim poradniku podamy wskazówki i rady, jak grać całe podkłady i nagrane frazy razem z pojedynczymi dźwiękami i próbkami. Wiele osób wzdryga się na myśl o używaniu podkładu na żywo i uważa to za oszukiwanie. Nie sugerujemy, żebyście zaczęli grać z playbacku – hybrydowa technologia raczej służy temu, by dodać partie do perkusji. Nie jest niczym niezwykłym, niezależnie od tego, czy jest to mały klub czy największa scena na festiwalu Glastonbury, że zespół dodaje do koncertu sample instrumentów, których nie da się mieć na scenie, na przykład smyczki. A więc czytaj dalej, by dowiedzieć się, jak dodawać loopy (zapętlone brzmienia) do zestawu koncertowego.

1. W poprzednich rozdziałach opisaliśmy, jak wyzwalać próbki, które nie bazują na żadnej synchronizacji poza momentem uderzenia w pad. Różnica między nimi a triggerowaniem loopów czy innej długiej frazy jest taka, że są one zależne od tempa. Aby to się udało, twoja gra musi mieć centralny zegar, do którego musisz się dostosować. Kiedy grasz z innymi muzykami to ty jesteś zegarem – od momentu, gdy nabijasz tempo, zespół może reagować do fluktuacji w poczuciu tempa, by się ze sobą zgrać. Oczywiście loop tego nie może zrobić, więc to ty musisz się do niego dograć z pomocą metronomu. Jest wiele sposobów, żeby to zrobić, a metoda, jaką wybierzesz, zależna jest od tego, jaki masz sprzęt. Spójrzmy na kilka prostszych rozwiązań.

2. Najpierw musisz przygotować partię do triggerowania. Wyobraźmy sobie, że nie masz keyboardzisty, ale grasz piosenkę, która wymaga brzmienia syntezatora i loopów, charakterystycznych dla niej. Normalnie tworzy się je w programie typu DAW (Digital Audio Workstation), następnie eksportuje do modułu do triggerowania. Jeśli nie znasz się na tym, poproś o pomoc kogoś z zespołu albo kogoś, kto wie, jak używać taki program. Po prawej stronie jest zrzut z projektu, w którym są partie, które następnie złożą

Jest pełno różnych darmowych sampli dostępnych na rynku. Może brzmienie klasycznego TR-808?



Kolejny hit, który opanował rynek - Roland TM-2, proste, wręcz banalne urządzenie pozwalające na podłączenie do 4 elementów. Tego brakowało!

się na podkład. Ścieżka została dostosowana do metronomu, więc jest też opcja eksportowania pojedynczych ścieżek jako plików .wav, co pozwoli na triggerowanie ich na żywo.

Jednak w tym wypadku naszym zamiarem jest uderzenie pada na początku piosenki, by włączyć podkład, więc cały projekt zostanie wrzucony jako jeden plik .wav. Tempo projektu jest zgodne z tempem podkładu, żeby można było wszystko odegrać w ramach piosenki. Zauważ ciszę na początku ścieżki – to pozwoli na dodanie nabicia metronomu zanim piosenka się zacznie.

SAMPLOLOGIA

Kiedy będziesz mieć do czynienia z samplami, twój moduł pokaże ci opcje, jak ustawić odpowiedź na uderzenie pada. Każda z nich ma inne zastosowania, oto one:

ONE-SHOT – próbka brzmi, kiedy uderzysz pad, gra do końca i się zatrzymuje. Nie zagra ponownie aż do następnego uderzenia.

LOOP – sampel zacznie grać, kiedy uderzysz pad, zagra długość brzmienia i zapętli się bez końca. Wyłącza się to zwykle ponownym uderzeniem pada.

MONOPHONIC – triggerowana próbka w trybie monofonicznym zabrzmi tylko jedna na raz. To znaczy, że jeśli uderzysz w pad to zacznie grać, a jeśli uderzysz ponownie to dźwięk zacznie się od początku.

POLYPHONIC – w tym trybie próbka nakłada się na siebie. Każde uderzenie pada włączy sampel i nałoży go na już grający wcześniej.

VELOCITY – to ustawienie doda dynamikę do próbki. Im mocniej uderzysz, tym głośniejszy będzie sampel. Do niektórych dźwięków (np. podkładów) najlepiej wyłączyć to ustawienie.

3. Kiedy będziesz już zadowolony z balansu między instrumentami, można będzie je eksportować. Najpierw musimy dodać metronom. To można zrobić używając plugina maszyny perkusyjnej w DAW. Wybierz brzmienia, które są łatwe do usłyszenia i nie kojarzą się z instrumentami loopa. Potem wydłuż ją, by pasowała do piosenki i zostaw przestrzeń jednego czy dwóch taktów na nabicie.

Zestaw Craiga Blundella, jednego z ekspertów bębnów elektronicznych.

4. W trakcie koncertu publiczność powinna słyszeć podkład a nie klik. Natomiast ty powinieneś słyszeć jedno i drugie. W bardziej zaawansowanych modułach wykorzystuje się do tego osobne wyjścia. Metoda tu opisana jest kompromisem, bo publiczność będzie słyszeć podkład w mono, a ty klik w jednym uchu. Jednakże będzie się to sprawdzać z prostym modułem o jednym wyjściu takim, jak Roland TM-2. Podkład ustawiamy więc na prawo, klik na lewo i podłącz do wyjścia.

5. Importuj plik .wav do modułu i dodaj go do pada, którym chcesz go wyzwalać. My na przykład używamy „naciągu" pierwszego wejścia. Jeśli moduł na to pozwala, wyłącz dynamikę, aby głośność próbki była niezależna od uderzenia i ustaw próbkę w mono.

Następnie ustaw wyjścia. Wyślij lewe wyjście modułu do nagłośnienia – to będzie słyszeć publiczność. Teraz, jeśli zostawisz prawe wyjście modułu puste, to połączy ono cały sygnał modułu w mono i publiczność będzie słyszeć metronom. Aby temu zapobiec musisz podpiąć kabel jack do prawego wyjścia. W naszym ustawieniu wysyłamy go do małego miksera.

Do miksera podpinamy słuchawki, by słyszeć podkład i metronom w jednym kanale, do drugiego kanału podpinamy natomiast resztę zespołu jako normalny odsłuch. Dzięki temu możemy na mikserze wypoziomować głośność podkładu, metronomu i zespołu.

Materiał przygotowali: Szymon Ciszek, Mariusz Mocarski, Stu Williams, Artur Baran

KNOCK OUT PRODUCTIONS

AMORPHIS
+ SOILWORK, JINJER & NAILED TO OBSCURITY
20.01.2019 - KRAKÓW / KWADRAT

IAMX
06.02.2019 - GDAŃSK / B90
07.02.2019 - KRKAÓW / KWADRAT

SHINING
+ SUPPORT
13.02.2019 - WARSZAWA / HYDROZAGADKA
14.02.2019 - WROCŁAW / PRALNIA

URIAH HEEP
+ TURBO
19.02.2019 - WROCŁAW / A2
20.02.2019 - KRAKÓW / STUDIO
21.02.2019 - WARSZAWA / PROGRESJA
22.02.2019 - GDAŃSK / B90

ALESTORM
+ SKALMOLD
25.02.2019 - KRAKÓW / KWADRAT
26.02.2019 - WARSZAWA / PROGRESJA
27.02.2019 - GDAŃSK / B90

HAKEN
+ SUPPORT
27.02.2019 - KRAKÓW / KWADRAT

GAAHLS WYRD / TRIBULATION
+ UADA & IDLE HANDS
05.03.2019 - POZNAŃ / U BAZYLA
06.03.2019 - WARSZAWA / PROXIMA

OVERKILL
+ DESTRUCTION, FLOTSAM & JETSAM & MESHIAAK
12.03.2019 - WROCŁAW / A2
13.03.2019 - GDAŃSK / B90

KORPIKLAANI
+ TURISAS & TROLLFEST
15.03.2019 - KRAKÓW / KWADRAT
16.03.2019 - WARSZAWA / PROGRESJA
17.03.2019 - GDAŃSK / B90
20.03.2019 - WROCŁAW / A2

THE YOUNG GODS
+ SUPPORT
02.04.2019 - KRAKÓW / KWADRAT

BATTLE BEAST
+ ARION
04.04.2019 - WARSZAWA / PROXIMA
05.04.2019 - KRAKÓW / KWADRAT
07.04.2019 - POZNAŃ / U BAZYLA

THE IRON MAIDENS
+ SUPPORT
05.05.2019 - KRAKÓW / KWADRAT
06.05.2019 - WARSZAWA / PROXIMA
07.05.2019 - GDAŃSK / B90

WWW.KNOCKOUTPROD.NET
BILETY KOLEKCJONERSKIE DOSTĘPNE NA WWW.KNOCKOUTPROD.NET, BILETY SYSTEMOWE DOSTĘPNE W SIECI EVENTIM.PL

---

a-ha

play hunting high and low *live*

18 listopada 2019
Torwar Warszawa

BILETY: PRESTIGEMJM.COM

Prestige MJM

Radio złoteprzeboje

4 GOLD wprost DO RZECZY GAZETA BANKOWA Gitarzysta WP

cgm.pl Multikino PRESS SERVICE pap VIXON STRÖER

JAK STROIĆ?

BRZMIENIE TO WIZYTÓWKA KAŻDEGO PERKUSISTY, MUZYCZNY ODCISK PALCA I WRESZCIE POWÓD DO NIEKOŃCZĄCYCH SIĘ SPORÓW NA FORACH DYSKUSYJNYCH. GDYBY WSPÓŁCZESNY ZESTAW PERKUSYJNY ZRODZIŁ SIĘ NIECO WCZEŚNIEJ, BYĆ MOŻE FILOZOFOWIE GRECCY TWORZYLIBY SWOJE ROZPRAWY NA TEMATY BARDZIEJ ŻYCIOWE NIŻ „POETYKA", „PRAWDA I BYT" CZY „MATERIALIZM DZIEJOWY". KTO WIE, CZY STAROŻYTNI NIE UTKALIBY WIEKI TEMU OPASŁYCH DZIEŁ LITERACKICH NA TEMAT TEGO, JAK STROIĆ WERBEL, CZYM TŁUMIĆ CENTRALĘ, JAKIE NACIĄGI NA TOMY LUB NIE TWORZYLIBY TRAKTATÓW O WYŻSZOŚCI ŻELKÓW NAD TŁUMIĄCYMI KRĄŻKAMI...

Może to i dobrze, że takich dyskusji doczekaliśmy się dopiero w czasach dzisiejszych, gdy słowo pisane można dopełnić nagraniami z sieci i filmami z YouTube'a. Może to i lepiej, choć wcale nie tak łatwo odpowiedzieć na pytanie „jak stroić?", gdy pojawia się tyle opinii, porad i co jedna to bardziej przekonująca. Spróbujmy pochylić się nad tym tematem, skoro najwięksi filozofowie tego świata nie raczyli zrobić tego za nas...

1. ŚWIADOMOŚĆ BRZMIENIA CZYLI PODSTAWY

Nie od dziś wiadomo, że brzmienie to jedna z trzech najcenniejszych „cnót" muzyka, a więc i perkusisty (ang. time, **sound** i feeling). Dlatego też praca nad własnym soundem to proces bez końca, droga zależna od naszych umiejętności, doświadczenia, muzycznych okoliczności, w jakich się poruszamy, ale i aktualnie panujących trendów. Zanim skupimy się na czysto technicznych wskazówkach „jak stroić", omówimy szerzej zagadnienie, zwracając uwagę na całą resztę składowych, jakie współtworzą nasz własny sound, czyli brzmienie.

Technika

Nigdy za wiele na ten temat, bo jak mawiali najwięksi wojownicy tego świata „z wiekiem sił ubywa i stajesz się coraz słabszy, ale technikę walki możesz ulepszać w nieskończoność".

A więc najkrócej, jak się da, skompletujmy najważniejsze składowe techniczne, które uszlachetnią nasze brzmienie:

– *Luz i brak zbędnych napięć* – właściwa technika uderzania w bębny bazuje na rozluźnieniu, nawet w dynamicznym i głośnym graniu. Umiejętne generowanie siły polega na minimalizacji spięcia mięśni, dzięki czemu – przy odpowiednio wypracowanej motoryce – jesteśmy w stanie grać głośno, nie męcząc się, z mniejszym uszczerbkiem dla sprzętu (pękanie blach, naciągów, pałek), a także ładniejszym brzmieniem.

– *Pozwalajmy na wybrzmienie* – uderzając w instrument, dajmy mu się „do końca wypowiedzieć" tzn. po uderzeniu nie pozostawiajmy pałki na naciągu tomu, werbla, a jeśli to możliwe także bębna basowego. Wówczas brzmienie osiągnie swoją pełnię.

– *Wykorzystaj w pełni aparat ruchowy* – inaczej zabrzmi uderzenie z samego nadgarstka, inaczej grane techniką *finger control*, a jeszcze inaczej, gdy uderzamy *Moellerem*. Świadomy perkusista łączy różne techniki gry, by grać sprawnie i brzmieć szeroko.

– *W sam środek* – bębny są jak żywy organizm – potrafią „przemówić" na wiele sposobów, zależnie od tego, gdzie dotkniesz i w jaki sposób. Pełnię brzmienia wydobędziesz uderzając w sam środek werbla, tomów, stopy, warto więc doskonalić technikę pod kątem trafialności w punkt. To samo tyczy się bębna basowego. Chcąc uzyskać soczyste brzmienie i maksymalną głębokość dźwięku, starajmy się zamontować młotek stopy tak, by uderzał w sam środek naciągu.

Decyzja zapadła – inwestujemy w membrany, zamiast jechać na wakacje...

– *Proporcje dynamiczne* – to wreszcie zależności pomiędzy głośnością instrumentów, tworzących cały zestaw perkusyjny. Nawet pięknie brzmiące tomy zgubią się w miksie, jeśli będą ciszej zagrane niż werbel, stopa czy talerze, brzmiące z natury głośniej, więc wymagające większej kontroli dynamicznej.

Rozmiar i grubość instrumentu

Kolejna niby prawda oczywista. Zanim zdecydujemy się na zakup instrumentu, zastanówmy się, jakie brzmienie nas interesuje, a także kto ukształtował w nas to brzmienie. Warto inspirować się świadomie – jeśli chcę zabrzmieć jak John Bonham, powinienem wybić sobie z głowy bęben centralny o rozmiarach 18 cali. Duże znaczenie ma także materiał, z jakiego wykonany jest zestaw – inną charakterystykę posiada klon, inaczej zabrzmi brzoza, jeszcze inaczej dąb, czy bubinga. To samo tyczy się grubości korpusów – im grubsze drewno, tym trudniej jest wprowadzić korpus w rezonans, co wymaga większej siły uderzenia, a z kolei cienki korpus bywa bardziej podatny na atak, za to nieraz zbyt otwarty brzmieniowo itd.

Pałki i naciągi

Nawet najlepszy zestaw świata nie powali na kolana posiadając stare naciągi, które porozciągały się ze względu na swój wiek i stopień zużycia. Tak samo jest z perkusistą – choćbyś brzmiał niczym Tomasz Knapik perkusji, ale twoje pałki są obskubane i mają popękane główki – nie oczarujesz słuchacza brzmieniem swoich talerzy, tomów czy werbla, a co najwyżej szybciej uszkodzisz naciągi (pół biedy, jeśli stare i zużyte...).

Tłumienie

Każdy instrument wymaga dopieszczenia, niezależnie od klasy zestawu, sposobu strojenia i stopnia zużycia materiałów zużywalnych (naciągi i pałki). Niekiedy kawałek podklejonej taśmy, użycie żelka lub dodatkowe wytłumienie stopy potrafi zdziałać więcej niż się wydaje. Z tego powodu nie warto się ograniczać do tego, co „dała fabryka". Pamiętaj, że to twój instrument i możesz z nim robić, co tylko ci się podoba – cel nadrzędny to „brzmieć możliwie najlepiej".

Przypominając sobie te podstawowe składowe, przejdziemy już do głównego problemu, zadając pytanie: „Jak stroić, żeby brzmiało"? W dalszej części tego materiału omówię kilka popularnych sposobów, by w konsekwencji – na sam koniec – przekonać się o tym, że to jednak nie jest wcale takie proste... Dla zachęty jednak dodam, że praca nad brzmieniem jest równie złożona, co i przyjemna, więc zachęcam, by jednak mimo wszystko czytać dalej.

2. STRÓJ OPTYMALNY, CZYLI JAK STROIĆ?

Zależnie od muzyki, którą wykonujemy, wymagania brzmieniowe różnią się, a sposób strojenia bywa odmienny. Istnieją natomiast zależności najlepiej sprawdzające się w praktyce, więc kilka ogólnych zasad warto przytoczyć, niezależnie od tego, co gramy, z kim i za ile.

Stopa

Odpowiedzialna za dolne rejestry brzmieniowe, w większości sytuacji zabrzmi idealnie jako mięsista, miękka, z obfitym „dołem" i czytelnym punchem. Wyjątek stanowi muzyka jazzowa, w której niewielkich rozmiarów centralkę (zwykle 18 cali) stroimy wysoko, nie tłumiąc jej w środku i nie dziurawiąc przedniego naciągu. W pozostałych sytuacjach można śmiało zdać się na zasadę „im niżej, tym lepiej", dlatego naciągi minimalnie dokręcone na stopie nie są rzadkością (czasem tylko tak, aby zniknęły fałdy na membranie). Duże znaczenie praktyczne ma samo wytłumienie centrali – nieważne, czy fabryczną gąbką, czy ulubionym kocykiem lub poduszką. Warto znaleźć optymalną ilość wypełnienia bębna, która nie zadusi naturalnego brzmienia korpusu, ale nada przyjemną miękkość dźwięku, niwelując „defiladowy" przydźwięk stopy niczym niewytłumionej. Dziura w naciągu rezonansowym też jest bardzo korzystna – dzięki niej instrument dostaje większego ataku, stając się bardziej punktowym.

Werbel

Tutaj sprawa jest już nieco szersza, bo werbel stroimy wyżej lub niżej, nie tylko ze względu na stylistykę, ale własne preferencje lub zapotrzebowanie (np. strojenie werbla do tonacji utworu w studio nagraniowym). Dolny naciąg zazwyczaj podciągamy mocno, aby dobrze przenosił drgania sprężyn, natomiast naciąg uderzany dostosowujemy do sytuacji. Wysoko nastrojony zagwarantuje lepszy atak i skuteczność w podkreślaniu 2 i 4, za to niżej ukręcony dostarczy bardziej szlachetnego i soczystego dołu – pod warunkiem jednak, że nie pojawią się nieprzyjemne przydźwięki, charakterystyczne dla niższego stroju. Jeśli werbel wydaje z siebie nieprzyjemne „ryki" to znak, że warto go wytłumić lub podciągnąć wyżej (+ewentualnie wytłumić).

Tomy

Te instrumenty traktujemy już dużo bardziej indywidualnie. Posiadając większą ilość tomów, mamy bardziej zróżnicowany melodycznie wachlarz brzmienia, natomiast rozmiary poszczególnych tomów determinują ich właściwości brzmieniowe, w tym wysokość stroju (trudno wymagać od 10-tki brzmienia tomu 14-calowego, jak też szkoda „ściskać" brzmieniowo 16 floor tom, podciągając go wyżej, jakby był rozmiarów 12 cali). Wiele radości sprawiają tomy brzmiące soczyście, obficie, z długim wybrzmieniem i potężnym atakiem. Tak jednak brzmiące instrumenty przysparzają wielu zmartwień akustykom i realizatorom nagrań, bo okazuje się, że tomy wchodzą wszędzie – w mikrofony werbla, stopy, overheadów, do tego wzbudzając się po uderzeniu w stopę czy werbel. Próbując jednak przemycić w warunkach koncertowych nasz potencjalny „ideał" brzmienia, staramy się często stroić tomy najniżej, jak się da, na ile pozwalają naciągi, nie wybrzuszając się i nie wpadając w nieprzyjemny rezonans (nisko brzmiący tom z długim sustainem = moc).

Grubszy korpus instrumentu lubi być mocniej uderzony.

Rozmiar determinuje w dużym stopniu brzmienie.

Sposób kręcenia

Strojenie perkusji podlega prawom fizyki, a ta niezmienna jest od lat i raczej nie wpłynie na nią żaden ustrój ani „dobra zmiana". Pamiętając o fizyce, zwracamy uwagę na to, by rozkład naprężeń membrany był optymalny tzn. równomierny z każdej strony bębna. Zapewni to wyrównane brzmienie oraz odpowiednie właściwości użytkowe naciągu, zwiększając też jego trwałość. Z tego względu powinniśmy stroić po przekątnej – zwracając uwagę na równomierną ilość obrotów z każdej strony bębna. Każda nowa membrana potrzebuje się ułożyć i rozciągnąć na początku (i z pewnością kilkakrotnie puści swój strój, zanim się ułoży), w czym możemy jej pomóc na samym początku, naciskając mocno naciąg centralnie z góry, jeszcze luźny, niedokręcony kluczykiem. Można też pomóc sobie pięścią i (z wyczuciem) poboksować membranę, aby odpowiednio ułożyła się na korpusie bębna i wstępnie dopasowała pod wpływem naprężeń (jeśli naciąg wyda z siebie strzelający odgłos obręczy membrany to dobry znak, świadczący o tym, że się układa). Użycie palca naciskającego na membranę jest bardzo wskazane. Jak podają legendy, ten sposób strojenia upodobał sobie Will Kennedy, uzyskując soczyste, mięsiste brzmienie tomów, naciągniętych nisko, ale dźwięcznie: *Zakładamy naciąg na obręcz i dokręcamy śruby naciągowe palcami, aż poczujemy opór. Następnie palcem (lub pałką, choć nie za mocno) naciskamy z góry membrany i śruby naciągowe dokręcamy niewielkim zakresem obrotu (po przekątnej) do momentu aż znikną fałdy biegnące od środka naciągu w stronę obręczy. To samo czynimy z naciągiem dolnym.*

W tym momencie instrument powinien być już nastrojony!

Opisana tu zasada bazuje na zbalansowanym stopniu naciągnięcia membrany – z każdej strony naciągniętej mniej więcej z tą samą siłą, co przekłada się na brzmienie (przynajmniej w teorii). Uderzamy przy brzegu obręczy i sprawdzamy, czy naciąg z każdej strony brzmi z tą samą wysokością dźwięku. Jeśli są różnice to dokręcamy (jak za nisko) lub luzujemy śrubę naciągową (gdy za wysoko).

I wszystko byłoby proste, gdyby nie... wyjątki, brutalnie zaprzeczające prawom fizyki. Okazuje się bowiem, że wszelkiego typu eksperymenty mogą nieraz bardziej poprawić efekt brzmienia niż nam się wydaje, tym bardziej, że każdy instrument posiada inne właściwości brzmieniowe, więc być może samodzielnie wpadniesz na coś, co uczyni z twojego akurat werbla lub floor tomu super-turbo-drum-stradivariusa.

Jednym z takich wyjątków bywa całkowite poluzowanie jednej ze śrub naciągających membranę – sprawdza się na tomach, ale także na werblu. Wszystko to jest już ściśle związane z właściwościami konkretnego instrumentu, więc trudno tu o jakąkolwiek regułę uniwersalną.

Jeśli chcesz poznać kilka niesamowitych sztuczek, związanych ze strojeniem werbla (ale i nie tylko), zapoznaj się z perkusistą zwanym Masshoff Drums, który oczarował świat Internetu swoimi spektakularnymi sposobami strojenia werbla (materiał znajdziesz na YouTube pod hasłem „The greatest snare drum tuning trick EVER! Drum Tuning by Udo Masshoff Drums").

Michał Dimon Jastrzębski lubi pogrzebać przy stroju.

Fot. Marcin Pawłowski

Nawet nowy naciąg warto nieraz podkleić.

Niektórzy producenci zrezygnowali z dziurawienia swoich centralek.

Na rynku istnieje wiele urządzeń wspomagających strojenie. Trzeba najpierw nauczyć się z nich korzystać, by móc je wykorzystać.

Naciągi

To, że rodzaj naciągu wpływa na brzmienie, wiedzą już perkusyjne przedszkolaki. Na pewno naciąg nowy, niezużyty (nierozciągnięty) zabrzmi lepiej, choć niekiedy nawet w nowe membrany warto zaingerować (tłumienie). W zależności jednak od tego, jakie brzmienie chcemy uzyskać, powinniśmy się zastanowić, czy będą to naciągi pojedyncze, czy podwójne, zaopatrzone w pierścienie tłumiące, wypełniający je w środku olej (tzw. naciągi olejowe), gładkie (clear), czy powlekane (coated). Gruby naciąg bębna basowego pozwoli uzyskać niższe i bardziej mięsiste brzmienie (podwójny, z kołnierzami tłumiącymi, dodatkową poduszką w środku itd.). Podobnie sprawa wygląda w przypadku tomów – podwójne naciągi (np. Remo Emperor czy Evans G2) dają bardziej skompresowane brzmienie, z większą ilością dołu i zapasem „mocy", natomiast cieńsze (jak Remo Ambassador czy Evans G1) zapewnią bardziej otwarty sound. Powlekane membrany z kolei zmatowią brzmienie tomów, co w pewnych stylistykach (jazz) jest wręcz zbawienne.

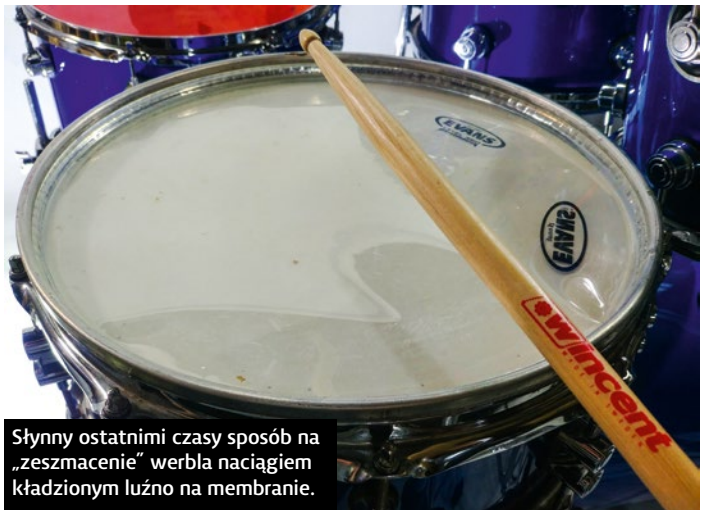
Jak uratować brzmienie?

To problem wielu perkusistów, także tych doświadczonych. Niestety, membrany podlegają wspomnianym już zasadom fizyki i jak przystało na tworzywo sztuczne, po prostu rozciągają się pod wpływem działania siły oraz czasu. Ponieważ ceny naciągów nie napawają optymizmem, często szukamy sposobów, by uratować brzmienie mocno już nadwątlonych duchem czasu membran.

Poniżej kilka porad na to, jak odzyskać choć odrobinę witalności brzmieniowej, czyli parę „garażowych" patentów na poprawę jakości brzmienia.

1. Jak zaczyna dudnić i „buczeć" to podciągamy wyżej – niestety, nie da się tak w nieskończoność, bo bardzo wysoko nastrojony werbel lub tom nie oczaruje nas głębią swej szlachetności.
2. Żelki, taśma, pierścienie tłumiące – generalnie zawsze warto lekko podkleić. Nawet nowe membrany można podrasować, montując w okolicach obręczy specjalny żelek tłumiący (lub mniej specjalny, o tych samych jednak właściwościach, kupiony w sklepie papierniczym). Jeszcze kilka lat temu powszechnie używało się krążków tłumiących, zakładanych bezpośrednio na brzeg membrany – obecnie nieco rzadziej spotyka się to rozwiązanie (prawdopodobnie żelki są bardziej trendy), ale jest ono o tyle sensowne, że zapewnia równomierne wytłumienie membrany ze wszystkich stron (tylko bardziej ingerują w brzmienie niż podklejenie z jednej strony).
3. Ostatecznością jest ekstremalne pozaklejanie membrany taśmą (notabene, bardzo przydatną także do podklejania dolnej membrany tomów, dla skrócenia wybrzmienia i wyeliminowania nadmiernego wzbudzania się instrumentów).
4. Zwiększenie ataku stopy – oprócz wymiany młotka na twardszy, możemy użyć starego jak budka telefoniczna sposobu – przyklejenie do naciągu, w miejscu uderzania młotka, karty z tworzywa sztucznego (może być złota karta kredytowa, choć tańszym rozwiązaniem będzie np. stosowana w zamierzchłych czasach karta telefoniczna lub jakakolwiek inna, niezbyt gruba). Brzmienie stanie się bardziej utwardzone, ale atak czytelniejszy.

Nowe naciągi prowokują do grania, a nawet do ćwiczenia.



Słynny ostatnimi czasy sposób na „zeszmacenie" werbla naciągiem kładzionym luźno na membranie.

Stopę generalnie warto wytłumić. Czym to zrobisz to już twoja sprawa.

5. Bębny preparowane – eksperymenty brzmieniowe można rozwijać – w miarę zwiększania własnej wyobraźni i zmniejszania zasobów portfela, ograniczających kupno nowych naciągów. Czasem jednak uzyskamy niezwykle ciekawy efekt, zwłaszcza w studio lub – przy dobrym nagłośnieniu – na koncercie. Jednym z bardziej szalonych pomysłów, zmieniających brzmienie, ale i usuwającym nadmierne przydźwięki, jest nałożenie na bębny kartek papieru (warto je podkleić taśmą, by nie odleciały), użycie naciągu położonego drugą stroną na werbel (słynny sposób na „szmatę", który zapoczątkował m.in. Benny Greb, kładąc na werbel drugi naciąg odwrotną stroną). Wyciąga to z instrumentu niesamowicie dużo dołu, zmieniając całkowicie brzmienie. Wielu znamienitych perkusistów stosuje własne sposoby na poprawę brzmienia instrumentów, nawet, jeśli używają zestawów z najwyższej półki.

Wsparcie technologiczne

Skoro żyjemy w czasach, w których smartfon jest w stanie usprawnić niemal każdą naszą czynność życiową, czemu by nie spróbować nastroić swoich bębnów przy użyciu aplikacji mobilnej? Oczywiście istnieją już od dawna tego typu udogodnienia, a w zależności od posiadanego systemu operacyjnego możemy wybierać pomiędzy iDrum Tuner'em (OS X), Drumtune PRO (Android) i innymi tego typu aplikacjami. Zasada działania jest prosta i intuicyjna – uderzamy w membranę bębna, wykorzystując mikrofon smartfonu, który odczytuje częstotliwość pojawiającego się dźwięku (wartość liczbowa), dodatkowo skalując wysokość tonu wg skali muzycznej (np. A, D, G# itd.). Uderzając w środek membrany zbieramy wypadkową harmoniczną, składającą się na daną wysokość dźwięku, a przemieszczając mikrofon bliżej obręczy, odczytujemy wysokość odpowiadającą naciągnięciu membrany przy danej śrubie naciągowej. Dzięki temu możemy bardzo precyzyjnie dostroić poszczególne śruby – by wartość liczbowa częstotliwości dźwięku była taka sama – a także znaleźć najbardziej nam odpowiadającą wysokość dźwięku (przykładając smartfon do konkretnej śruby, którą kręcimy) i dostosować resztę śrub do odpowiadającej nam wysokości. Ten sposób ma jeszcze jedną zaletę – pozwala zapisywać ustawienie i – przynajmniej w teorii – wiernie odtworzyć brzmienie zestawu w każdych warunkach. Raz dokonana kalibracja brzmienia i zapisanie ustawień pomaga uniknąć konieczności używania zmysłu słuchu przy każdym następnym strojeniu. Czy to właściwa droga? Hm... Z pewnością warto nie zdawać się jedynie na łaskę urządzenia, ale świadomie kontrolować brzmienie, korygując je, gdy trzeba, według własnego uznania.

Oczywiście na rynku mamy także znane już stroiki perkusyjne, bazujące na tym samym mechanizmie, co aplikacje. Spośród nich najbardziej użyteczny wydaje się cyfrowy **Overtone Labs Tune-Bot Studio** oraz równie znane, wskazówkowe: **Tama Tension Watch** czy **DrumDial Precision Drum Tuner.**

Ugniatamy świeży naciąg, aby rozciągnął się i dobrze dopasował do korpusu.

3. WYSOKOŚĆ DŹWIĘKU I INTERWAŁY

Do jakich dźwięków stroić werbel, stopę, tomy? Te pytania spędzają sen z oczu wielu – i tak często niedospanym – perkusistom. Stopę i werbel raczej traktujemy indywidualnie (możliwie nisko stopa i werbel w opisany wyżej sposób), ale na myśl o zabawie z tomami wielu z nas ogarnia blady strach. Aby ulżyć wszelkim niepokojom, można założyć, że mamy tylko i wyłącznie 3 możliwości strojenia tomów, w zależności od stosunku wysokości dźwięków obu membran:

- góra niżej, dół wyżej,
- góra wyżej, dół niżej,
- góra i dół tej samej wysokości.

Którą z tych metod wybrać? Odpowiedź na to pytanie trzeba już znaleźć samodzielnie, co komu bardziej pasuje. Zasadniczo można przyjąć, że strojenie obu naciągów do tej samej wysokości skraca wybrzmienie, nastrojenie wyżej dołu względem góry (np. pół tonu wyżej) pozwala uzyskać przyjemnie ciągnący się „ogon", wędrujący brzmieniowo ku górze, natomiast wyżej brzmiąca góra obfituje w bardziej basowy i silniej rezonujący dół.

O NACIĄGACH SŁÓW KILKA

Możemy sobie dyskutować o najdroższych bębnach, wspaniałych werblach, płynnie śmigających stopkach, ale jak nie będziemy mieć naciągów, to daleko nie ujedziemy. Wszakże Terry Bozzio zagrał kiedyś na zestawie składającym się z samych talerzy, ale...

MEMBRANY, naciągi, skóry, błony, różnie nazywane składają się na lwią część naszego brzmienia. Doskonałym potwierdzeniem tego faktu są bębny tzw. cybantowe lub rototomy, czyli pozbawione korpusów obręcze, na które naciągamy membranę. Brzmienie, jakie uzyskujemy, jest pozbawione dodatkowego zabarwienia, bo samo sedno jest. Coś jak potrawa pozbawiona przypraw. Da się zjeść, ale z bazylią, oregano, pieprzem czy inną szczyptą soli byłaby pełniejsza i smaczniejsza. Naciąg potrafi podrasować brzmienie słabego bębna, dobry bęben podrasuje brzmienie zdechłego naciągu.

Na polskim rynku mamy dostępnych kilku producentów: Remo, Evans i Aquarian, to czołówka i najczęściej spotkamy je w sklepach. Są to też najdroższe membrany, ale ich jakość jest wysoka. Dalej mamy skóry: Attack, polskiego WS Drumheads (niestety, nieprodukowane w Polsce) oraz dynamicznie rozwijającej się angielskiej firmy Code. Jakimiś okazjonalnymi markami nie ma co sobie głowy zawracać. Niekiedy można natrafić na tanie nowe naciągi Remo, są to tajwańskie oficjalne skóry Remo o nazwie Encore, oczywiście niska cena idzie w parze z mocno średnią jakością, głównie w kwestii wytrzymałości. Największą różnicą technologiczną jest mocowanie folii w obręczy poprzez zacisk, a nie zalewanie specjalną żywicą. Ogólnie naciągi zaciskane są mniej pewne od zalewanych, to absolutny fakt potwierdzony czystą ekonomią producentów, bo skoro zdecydowanie bardziej kosztowne zalewanie byłoby takie samo jakościowo jak zaciskanie, to po co przepłacać? Technologia tworzenia naciągów jest wbrew pozorom skomplikowana, ale nie będziemy się tu tym bliżej zajmować.

GRUBOŚĆ I RODZAJE:

Numerowanie grubości naciągów opiera się na jednostce o nazwie mil, która oznacza 1/1000 cala. Dla przykładu najpopularniejszy naciąg Remo Ambassador, mający grubość 10 mil to w przeliczeniu na milimetry 0,254. Evans G2 to dwie warstwy o grubości 2 x 7 mil czyli 2 x 0,178 mm. Nie wdając się w specjalistyczne analizy, na rynku istnieją trzy rodzaje naciągów: jednowarstwowe, dwuwarstwowe oraz obie grupy, wspomagane wszelkiego rodzaju wzmocnieniami i tłumikami. UWAGA! Membrany dwuwarstwowe nie są synonimem membran olejowych! **Membranami z olejem między warstwami są jedynie Evans Hydraulic! Remo, Aquarian i reszta nie mają takich naciągów!.** Niezależnie od konstrukcji warstw i tłumików, membrany mogą być też powlekane cienką warstwą lub przezroczyste (ewentualnie mleczne).

W PRAKTYCE:

To wszystko oczywiście przekłada się na brzmienie. Naciągi posiadające jedną warstwę są jaśniejsze, bardziej otwarte i brzmią dłużej. Nawet powlekane skóry, które dostają nieco więcej ciepła i ciemniejszego charakteru, dalej są dźwięczne. Takie membrany są także mniej wytrzymałe od podwójnych. To nie znaczy, że lubiąc takie brzmienie, jesteśmy skazani na ciągłe ich przebijanie. Od tego są naciągi z kółkami na środku (np. Remo Controlled Sound, Code Zero), które bardziej służą wzmocnieniu niż tłumieniu, ale taki wpływ też siłą rzeczy wywierają. W przypadku naciągów dwuwarstwowych brzmienie jest bardziej skupione, a w zależności od powlekania lub jego braku, jest przy tym jaśniejsze bądź ciemniejsze. Pojawiają się też membrany dwuwarstwowe pokroju Remo Pinstripe, Aquarian Performance 2 lub Evans EC2S, mające różnego rodzaju obręcze wokół, które powodują jeszcze większą koncentrację brzmienia i siłę ataku, przy czym są mniej „śpiewne" i dynamiczne.

W kwestii naciągów rezonansowych, czyli tych od dołu zazwyczaj używa się cienkich skór (np. Remo Diplomat, Aquarian Hi Frequency), ułatwiających rezonowanie, czego najlepszym przykładem jest naciąg Remo Amabassador Snare Side o grubości raptem 3 mil.

Warto też zerknąć w stronę membran bębna basowego, które dostają sporo kopniaków. Legendarne Evans EMAD z ringiem zwiększającym koncentrację, atak i ciepło uderzenia. Podobnie lubiany Aquarian z rodziny Super Kick.

Jeżeli chodzi o kolory to tak naprawdę wpływ na brzmienie ma powlekanie, czyli ta szorstka warstwa na membranie (która prędzej czy później schodzi), a nie kolor sam w sobie, ponieważ membrany są robione z gładkiego polimeru, który może być przezroczysty, czarny, biały lub barwiony (Remo Colortone). Stylizowane na stare lub niektóre czarne mają specjalną warstwę powlekania i to ona tu odgrywa rolę w zależności od rodzaju nałożenia (np. specjalna przejściowa wersja frosted w Evans).

Wreszcie na sam koniec naciągi siateczkowe do cichego grania. Tu nie mamy wielkiego wyboru i godne polecenia są Remo Silent Stroke. Są to membrany wykonane z bardzo wytrzymałej drobniutkiej siateczki, podobne do tych w bębnach elektronicznych. Można je stroić, a sama gra jest zbliżona do prawdziwych skór, jednak nie możemy się tu spodziewać jakichś specjalnych doznań.

JAK KUPIĆ?

Każdy z poważnych producentów na swoich stronach internetowych informuje o konstrukcji swoich naciągów (grubości, warstwy, dodatki), przedstawia też czytelne wykresy (świetnie ma to zrobione Evans) i na tej bazie spokojnie można zamówić sobie membranę w sklepie. Jeżeli nie znamy nazwy modelu, wystarczy powiedzieć, że potrzebujemy ciepło brzmiącego, wytrzymałego naciągu i wtedy sprzedawca już wie, że nie sięgnie po Aquarian Classic Clear czy też Code DNA, tyko po powlekany Evans G2 lub Aquarian Response 2.

Na koniec jedna ważna uwaga na jeden temat, który wraca jak bumerang w internetowych dyskusjach – Polska nie jest krajem, do którego trafiają membrany tzw. drugiego sortu! Jest to absolutna bzdura! Z resztą żaden z czołowych dystrybutorów w Polsce, nie ściąga żadnego sprzętu drugiej kategorii! Niektórzy indywidualni sprzedawcy mają czasami takie pomysły, ale z pewnością żaden dystrybutor.

Naturalny zakres stroju

Dobrze jest wyczulić się na niuanse, „otworzyć szeroko" swoje uszy i wsłuchać się w brzmienie korpusu instrumentu, jak robi to w mistrzowski sposób John Good. Całą procedurę strojenia John zaczyna od opukiwania korpusu palcami lub miękką filcową pałką i znalezienia konkretnego dźwięku, wydobywającego się z drewna instrumentu. Następnie przechodzi do strojenia dolnego naciągu, używając dalej palców, uderzających „rimshotem" (w obręcz i naciąg jednocześnie) przy każdej śrubie naciągowej. Ważne, by zbliżyć się do dźwięku, jaki wydobywał się z korpusu oraz aby odległość palca uderzającego w naciąg była przy każdej śrubie taka sama. Uzyskując pożądaną wysokość dźwięku dolnej membrany, dostrajamy membranę górną, jednak o tercję małą wyżej niż membranę dolną. Dzięki temu uzyskujemy bardzo melodyjny, ale i mocno ciągnący się sound, a bębny brzmią naprawdę potężnie (sprawdzone wielokrotnie na moim prywatnym DW!).

Stroimy do konkretnych dźwięków

Jak nastroić tom do konkretnego dźwięku? Jest na to prosty sposób, polegający na odpowiednim dostrojeniu górnego naciągu z dolnym. Punktem odniesienia będą wysokości dźwięków, jakie wydobędziemy z instrumentu melodycznego lub użycie stroika bądź aplikacji, pozwalających uzyskać konkretny dźwięk. Załóżmy, że potrzebujemy nastroić tom do dźwięku G. Zaczynamy od dolnego naciągu, stroiąc go pół tonu niżej, czyli do dźwięku F# (tak by uzyskać pożądany dźwięk przy każdej ze śrub naciągowych), a górny naciąg stroimy o tercję małą od dolnego, czyli w tym wypadku do D#. Skutkiem tego zabiegu tom zabrzmi w G. Ta metoda jest wysoce skuteczna i pozwala nastroić tomy do wysokości, jakiej potrzebujemy.

Utwardzamy brzmienie stopy kosztem nabitych punktów.

Stroimy bębny po przekątnej, aby równomiernie napiąć membranę.

Chciałbym podzielić się z tobą jeszcze jednym sposobem strojenia tomów, który sobie wymyśliłem i czasem dobrze się sprawdza. Zapraszam do obejrzenia filmu na ten temat:

www.pawelostrowski.pl/strojenie

4. JAK ROBIĄ TO NAJWIĘKSI?

Wielu perkusistów (także tych światowej klasy) kieruje się bardziej intuicją niż matematyką. Warunki studyjne wymagają oczywiście większej precyzji i często konkretnego odniesienia do tonacji utworu, jednak w sytuacjach koncertowych po prostu ma dobrze brzmieć i tyle...

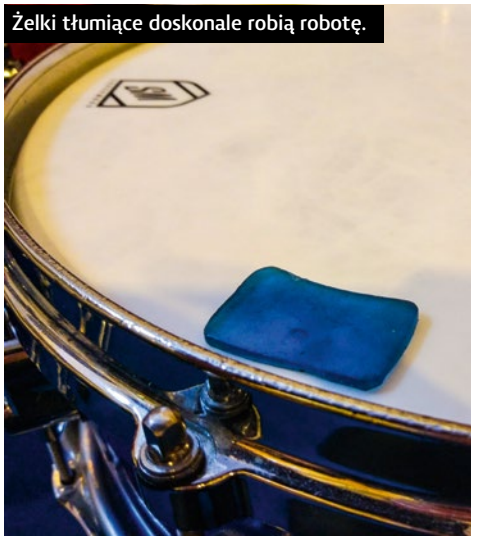
Jak mawia **Simon Phillips**, perkusista siedzący tak blisko zestawu nigdy nie słyszy swoich instrumentów we właściwy sposób, tak, jak słuchacz siedzący w odpowiedniej odległości od bębnów. Ponadto zestaw stroimy często nieco inaczej w zależności od akustyki pomieszczenia, w którym gramy. Pamiętam pierwsze spotkanie na żywo z **Jojo Mayerem**, który na warsztatach we Wrocławiu opowiadał o zaufaniu, jakim darzy swojego realizatora dźwięku, pytając właśnie jego – siedzącego we właściwym miejscu sali – co jak ma dostroić.

Warto też myśleć całościowo o zestawie perkusyjnym, jak robi to Simon, traktując swoje bogate instrumentarium jako jeden cały instrument (jak np. fortepian). Dlatego, gdy rezygnuje z któregokolwiek instrumentu zestawu, to czuje, że reszta już brzmi inaczej. Simon jest akurat przykładem muzyka, który kocha otwarte, niewytłumione brzmienie, a tak otwarte brzmieniowo tomy bywają trudne do nastrojenia, nie mówiąc już o nagraniu... Co w takiej sytuacji radzi Simon? Po prostu uderzać najciszej jak się da, a wtedy uda się wysłyszeć wysokość dźwięku górnej membrany. Jeśli tom brzmi dobrze w dynamice skrajnie cichej, zabrzmi też dobrze uderzony z normalną siłą.

Amerykański rockman, **Liberty DeVitto**, dla odmiany stroi swoje tomy zgodnie z pierwszymi dźwiękami hymnu amerykańskiego, na co pozwalają mu używane na koncertach rozmiary instrumentów (12" – H, 13" – G#, 14" – E, 10" – E o oktawę wyżej). Może warto spróbować nastroić tomy do „Jeszcze Polska..."? Ciekawe czy któryś śmiałek odważy się, idąc w ślad za Libertym propagować w ten sposób naszą polskość?

A jak stroją nasi lokalni bohaterzy narodowi?

Michał Dąbrówka stosuje różne metody, jak przystało na jego uniwersalność i wielozadaniowość. Na koncertach bazuje na optymalnym brzmieniu naturalnym tomów, zwykle stroiąc je kwartami, schodząc w dół, w kolejności od najmniejszego (np. D, A, E, H dla czterech tomów). W studio natomiast stroi instrumenty do danej tonacji – w miarę możliwości tomy, a zwłaszcza werbel (pryma, kwinta, a czasem sekunda w stosunku do tonacji utworu). Stroiąc tomy do konkretnych dźwięków, używa często metody opisanej wyżej (dół o pół tonu niżej oczekiwanego dźwięku, a góra tercję małą od dołu).



Żelki tłumiące doskonale robią robotę.

Robert Luty również dostosowuje strój do sytuacji muzycznej oraz akustyki pomieszczenia, stosując często strój kwartowy tomów, czasem tercjowy, a w zależności od rodzaju muzyki w różny sposób dostraja naciągi dolne względem górnych (często stroiąc je wyżej i na tej samej wysokości, gdy gra jazz lub górę o tercję małą wyżej od dołu w sytuacjach popowych).

Darek „Daray" Brzozowski natomiast lubi używać stroika TAMA (Tension Watch) ze względu na ogromną ilość koncertów i powtarzalność brzmienia, jakiej oczekuje w wykonywanej przez siebie muzyce.

5. INSPIRACJE I BRZMIENIE REFERENCYJNE

Ten na-strojowy artykuł chciałbym podsumować w sposób muzyczny, by czerpać od tych największych i korzystać z bogactwa kultury, którą tworzono przez lata. I choć każdy z nas odczuwa muzykę na swój własny sposób, warto odnosić się do legendarnych drummerów i czerpać inspiracje brzmieniowe, wzorując się na brzmieniowych guru. W tym miejscu przytoczę listę najczęściej pojawiających się nazwisk, zebranych w ranking dziesięciu najlepiej brzmiących nagrań perkusyjnych, stworzony przez Mike'a Snydera dla Drum Magazine **(The 10 Best Recorded Drum Sounds)**. Zestawienie oczywiście w pewnym stopniu subiektywne, ale zawierające postaci, których pominąć nie sposób. Liczę, że ta lista nie tylko pozwoli wielu poszerzyć horyzonty brzmieniowe, ale przede wszystkim sprowokuje niejednego do stworzenia własnej, być może kontr-listy.

1. **John Bonham „When The Levee Breaks" – Led Zeppelin IV – Led Zeppelin (1971)**
2. **Phil Collins „No Reply At All" – Abacab – Genesis (1981)**
3. **Ringo Starr „Strawberry Fields Forever" – Magical Mystery Tour – The Beatles (1967)**
4. **Steve Gadd „50 Ways To Leave Your Lover" – Still Crazy After All These Years – Paul Simon (1975)**

W studio nieraz trzeba drastycznie zaingerować w strój i naturalne wybrzmienie.

5. **Jeff Porcaro „Rosanna" – Toto IV – Toto (1982)**
6. **Vinnie Colaiuta „Seven Days" – Ten Summoner's Tales – Sting (1993)**
7. **Jim Keltner „Thing Called Love" – Bring The Family – John Hiat (1987)**
8. **Steve Jordan „I Don't Trust Myself" – Continuum – John Mayer (2006)**
9. **Chad Smith – Every Track – I'm With You – Red Hot Chili Peppers (2011)**
10. **Kenny Aronoff „Secret Agent" – Lucky – Melissa Etheridge (2004)**

Niby nie strój zdobi człowieka, ale ... jak cię słyszą, tak cię piszą. Szczęśliwie dożyliśmy czasów, w których stać nas na coraz lepsze instrumenty, mikrofony, a przy odrobinie wytrwałości każdy jest niemal w stanie zbudować własne domowe ministudio nagrań. Dlatego też łatwiej jest pracować nad brzmieniem dziś niż przed laty, gdy nie było ani dobrych instrumentów, ani poradników, a to, co pojawiało się na Zachodzie, było w naszym kraju zupełnie nieosiągalne. Pamiętajmy jednak, że brzmienie to nie tylko sposób strojenia instrumentów, nie tylko sprzęt i osprzęt. Brzmienie zaczyna się w naszej głowie, więc kształtujmy je najpierw na tym poziomie, słuchając muzyki i świadomie analizując brzmienia innych wykonawców, także tych spoza naszego ulubionego podwórka. Dlaczego on brzmi właśnie tak? Jak strój bębnów odnosi się do muzyki, którą gra i brzmienia zespołu, w którym gra? Brzmienie to przede wszystkim praktyka, wypracowana latami, w przydomowym garażu, w studio, w sali prób, na kameralnych scenach klubowych, estradach plenerowych, czy wielkich koncertowych halach. Pracując nad brzmieniem będziemy dużo mądrzejsi od najbardziej wzniosłych filozofów tego świata, którzy poprzestawali niekiedy jedynie na własnych teoriach (bo jak już wspomniano, nie mieli za swoich czasów zestawów perkusyjnych, więc czymś musieli się przecież zająć...).

Szukajmy brzmienia, eksperymentujmy, bądźmy niestrudzonymi poszukiwaczami, którzy nie tylko potrafią się wystroić i nastroić, ale brzmienie zestawu odnajdują najpierw głęboko w sobie, a później, już bardziej kierowani intuicją, potrafią doskonale zabrzmieć, za sprawą kilku tylko ruchów kluczyka.

Materiał przygotował: Paweł Ostrowski

15 minut konkretów od mistrza. Wpisz w serwisie YouTube tytuł: How To Tune Drums – by DW's John Good

PAWEŁ OSTROWSKI

ENDORSEMENT

prawdy i mity o darmowym sprzęcie od producentów

KTO BY NIE CHCIAŁ KORZYSTAĆ ZE SPRZĘTU SWOJEJ ULUBIONEJ FIRMY NA BARDZO KORZYSTNYCH WARUNKACH? W POLSCE UTARŁO SIĘ JUŻ NA DOBRE HASŁO ENDORSEMENTU CZY NAWET ENDORSERINGU (A RACZEJ ENDORSINGU), A MUZYCY, MAJĄCY KONTRAKTY Z FIRMAMI, NAZWANI SĄ ENDORSERAMI, CO W ZASADZIE POD KĄTEM POPRAWNOŚCI ZNACZENIA NIE JEST SENSOWNE, ALE CÓŻ, TEGO TYPU ZAPOŻYCZENIA W SŁOWNIKU PERKUSYJNYM NIE SĄ JAKOŚ STRASZNIE RAŻĄCE. W KAŻDYM RAZIE, WIEMY, O CO CHODZI I CZY JEST JAKAŚ METODA NA TO, BY MIEĆ TAKI PIĘKNY KONTRAKT?

Niniejszy artykuł ma formę przewodnika i skierowany jest przede wszystkim do muzyków, wszystkich, zarówno absolutnych amatorów, jak i doświadczonych zawodowców. Opis i analiza została stworzona na potrzeby osoby, która poszukuje praktycznych informacji na temat zasad funkcjonowania endorsementu. Tym samym ujęcie tematu z perspektyw producenta lub dystrybutora został ograniczony jedynie do tych wiadomości, jakie są niezbędne dla muzyków.

ROZDZIAŁ I: OGÓLNA CHARAKTERYSTYKA

BAJKI I LEGENDY

Często słychać różne historie na temat kontraktów perkusistów. Jak to bębniarze opływają w luksusach, wybierając sobie za darmo kolejne zestawy i talerze, a jeszcze dodatkowo firma potrafi niektórym muzykom płacić konkretne gaże za korzystanie ze sprzętu. Jasne...

Nie ma co się czarować – tłuste czasy dawno minęły. Na przestrzeni ostatnich 30-40 lat sytuacja zmieniła się znacząco. Faktycznie w latach 80 sesje nagraniowe trwały czasami tygodniami, a kalendarze były nimi zapełnione ku uciesze bębniarzy.

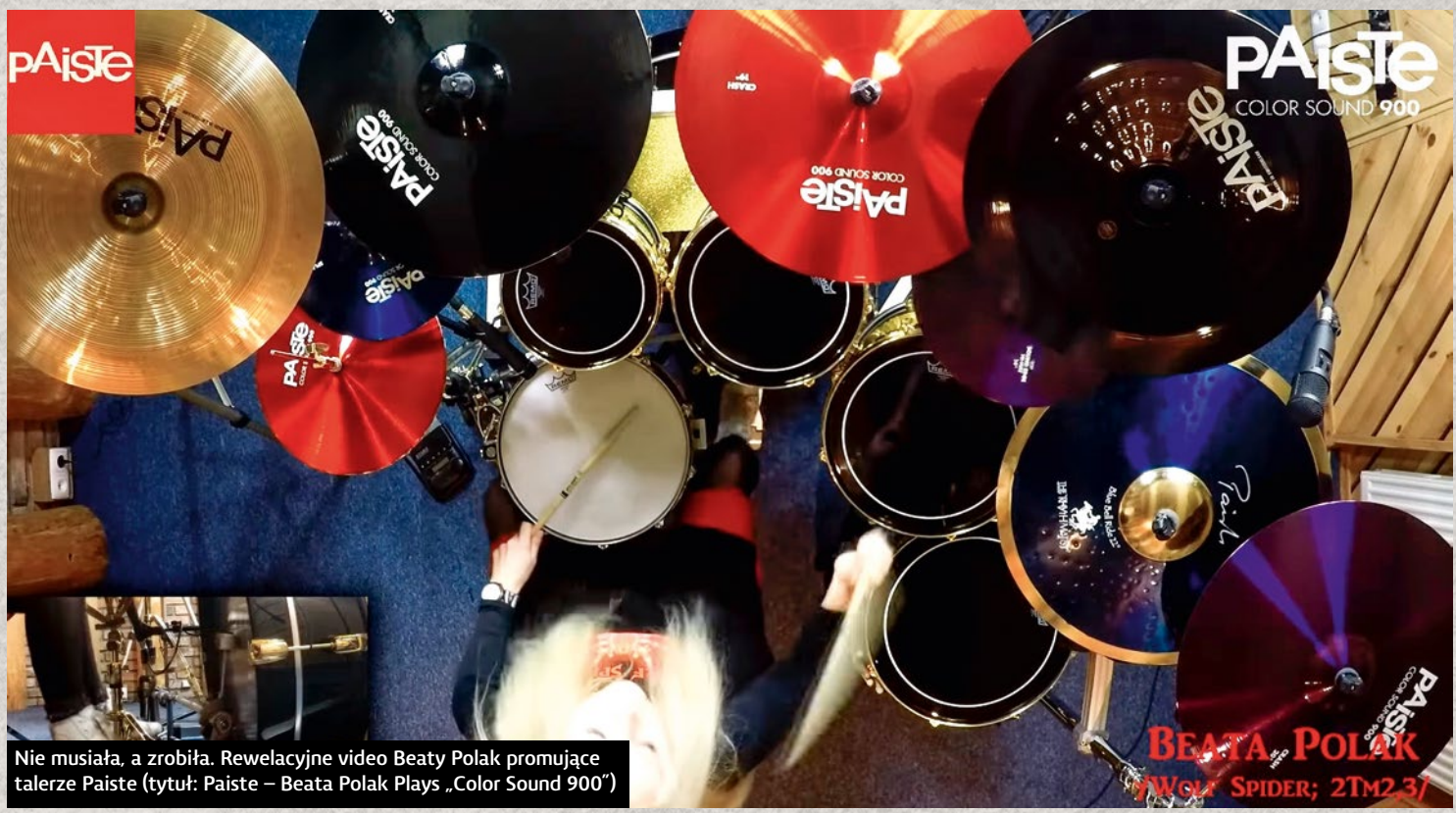
Producenci sprzętu rozpoczęli na dobre „wyścig zbrojeń", więc osoba endorsera (posługujmy się na nasze potrzeby tą nazwą) w postaci perkusisty słynnej kapeli miała swoją wymierną wartość. Wielu pałkerów z tamtego okresu na stałe pozostało twarzami danej marki i na zawsze są utożsamiani z jednym czy drugim producentem (Eric Singer to Pearl i Zildjian, Steve Gadd to Yamaha i Zildjian, Nicko McBrain to Paiste itp.), a ewentualna zmiana stajni jest prawdziwym wydarzeniem (np. Vinnie Colaiuta rzucający Zildjian dla Paiste, Virgil Donati z Pearla na DW).

Pojawienie się kolejnych marek na rynku początkowo sprzyjało „polowaniu" na godnego reprezentanta, ale w pewnym momencie zwiększona konkurencja zaczęła wymuszać bardziej przemyślane gospodarowanie kapitałem. Ale to jeszcze nie był główny powód tych wszystkich zmian w stronę cięższej drogi endorserskiej. Co nim było? Bardzo prozaiczna sytuacja – ofiara własnego sukcesu – czyli powiększająca się ilość bębniarzy. Racja, najwięksi perkusiści mają w danych firmach duże profity, ale najczęściej nie są one nieograniczone.

JAK JEST TERAZ?

Czy to na rynku wewnętrznym, czy też międzynarodowym, tego typu muzyków można podzielić na dwie kategorie. Pierwszą jest perkusista

Jeff Porcaro reklamujący na początku lat 80 nowość w postaci perkusyjnych ram Pearl.



Nie musiała, a zrobiła. Rewelacyjne video Beaty Polak promujące talerze Paiste (tytuł: Paiste – Beata Polak Plays „Color Sound 900")

wielkiego zespołu, jak np. Lars Ulrich i jego Metallica. Drugą są perkusyjne osobowości, wirtuozi ważni dla firmy, jak np. Thomas Lang. Czasami jest tak, że perkusista łączy oba światy, jak np. Simon Phillips w okresie gry w Toto. Ta grupa bębniarzy ma całkiem wygodnie, ale w żadnym przykładzie nie ma mowy o jakimś przypadku i relacja z firmą została zbudowana na czymś bardzo solidnym. Jednak i tu są pewne ograniczenia oraz niepisane zasady, których kilku polskich perkusistów wciąż nie potrafi zrozumieć.

W wielu przypadkach perkusista dostaje zestawy perkusyjne po prostu w użyczenie, może na nich grać do woli, ale nie ma prawa tych bębnów sprzedać czy też oddać komuś bez zgody firmy. Innym rodzajem jest sprzęt kupiony za jakąś kosmiczną zniżkę, w stylu pokrycia kosztów produkcji bez jakiejkolwiek marży, a czasami nawet kosztów transportu. Trzecią formą, najrzadziej spotykaną, jest oczywiście bęben za darmo, ale dotyczy to jedynie największych nazwisk show-biznesu, gdzie firmie zależy, by tak znany w środowisku muzyk grał na ich instrumencie. W Polsce nie ma takich perkusistów zbyt dużo, tak naprawdę na palcach jednej ręki można policzyć, ilu ma bezpośredni kontakt z producentem, obejmujący darmowy sprzęt, z którym może robić, co chce. Tak to mniej więcej wygląda w kwestii bębnów.

W przypadku talerzy sprawa jest nieco inna, ale w sumie bardzo prosta, perkusista otrzymuje konkretną ilość talerzy np. podwójny set 5 elementów (hi-hat, 2 crashe, ride, china), który sobie podmienia w momencie np. pęknięcia. Raz na jakiś czas wymienia też cały zestaw lub pojedyncze sztuki, by odświeżyć swoje brzmienie lub dostosować na potrzeby danego projektu. Tak jest najczęściej. Niestety, zdarzały się w tej kwestii u nas spore nadużycia i bywały przypadki, że perkusista mający kontrakt handlował na boku takimi instrumentami! Dla kontrastu dajmy przykład Iana Paice z Deep Purple, który gra niemal od zawsze na Paiste, a nie ma z firmą żadnego podpisanego formalnego dokumentu! Wszystko opiera się na dżentelmeńskiej umowie, którą obie strony przestrzegają.

Każda umowa „endorserska" to zestaw działań z jednej i drugiej strony, często w postaci obowiązków, a wszystko zależy od rodzaju powstałej zażyłości i skupia się na celu, jakim jest wzajemne wsparcie.

ROZDZIAŁ II: ZDOBYWANIE i UTRZYMYWANIE WSPARCIA

WSPARCIE Z DWÓCH MIEJSC?

Nie ma jednego modelu źródła endorsementu. Zanim przejdziemy do konkretnego działania w stronę uzyskania wsparcia musimy sobie uświadomić, że nie ma jednej drogi do uzyskania wsparcia ze strony marki.

1. **Pierwszym,** tym najbardziej wartościowym, jest oczywiście bezpośrednia współpraca z fabryką. Takie relacje mają np. perkusiści Meinl z racji bliskości fabryki i praktycznie bezpośredniej działalności na naszym rynku poprzez firmę Meinl Distribution. Takie relacje mają też w większości perkusiści Istanbul Agop z racji wyrobionego mechanizmu współpracy dystrybutora Silesia Music Center z turecką fabryką. Co ciekawe, obaj dystrybutorzy oferują w przypadku innych swoich marek także drugi model działania.
2. **Drugie źródło** to uzyskanie wsparcia poprzez dystrybutora sprzętu w Polsce. Jest to częstszy model działania w naszym kraju i obejmuje przeważnie perkusistów aspirujących, chociaż nie jest to regułą! Dystrybutor inwestuje w wybraną grupę perkusistów i tu także można dokonać podziału na dwie kategorie, które występują łącznie lub oddzielnie:
   a) indywidualne działanie dystrybutora z własnej puli instrumentów bez większego wpływu producenta. Tutaj często się spotyka spore nadużycia w określaniu się „członkiem rodziny" danej marki. Bywa tak, że producent nawet nie wie o naszym istnieniu lub po prostu w to nie wnika, chociaż nie oznacza to, że jest mu to zupełnie obojętne. Wszystko zależy od zaangażowania dystrybutora.
   b) działanie dystrybutora w porozumieniu z producentem, który zdaje się na opinię dystrybutora i przeznacza na jego działania określony zakres środków. W tym przypadku poczucie obecności w „rodzinie" zależy w dużej mierze od aktywności dystrybutora w naszym imieniu, dostarczenia informacji na nasz temat producentowi, by ten umieścił je w odpowiednich miejscach lub pracownik odpowiedzialny za artystów (Artist Relation – AR) nawiązał z nami kontakt i współpracował dalej w jakimś stopniu, mniejszym lub większym.

Reasumując: Nie ma jednej linii działania w przypadku uzyskiwania wsparcia sprzętowego i promocyjnego. Opisywane powyżej modele są najogólniejszymi i w każdym przypadku zależą od zasad, jakie są:
– u producenta,
– u dystrybutora,
– wypracowane na linii dystrybutor-producent.

Pamiętajmy, że czasami dystrybutorem sprzętu jest jednocześnie sklep.

WYBÓR SPRZĘTU

Czasami miłość do marki nie jest miłością od pierwszego wejrzenia.

To jest temat, który przez wielu producentów jest stawiany na pierwszym miejscu. „Nasi perkusiści to ci, którzy naprawdę chcą grać na naszych instrumentach", takie zdanie przewija się od lat. Jest jednak zdaniem mocno wypłowiałym, które często rozmija się z rzeczywistością, a to wymaga krótkiego wyjaśnienia.

Uwielbienie do marki rodzi się głównie poprzez jakiś impuls lub impulsy z przeszłości. Idol grający na danym instrumencie, pierwszy kontakt z zawodowym instrumentem czy otoczka np. ekskluzywności wokół danego producenta, cokolwiek to jest. Starzy zawodowi wyjadacze, z którymi często ten temat poruszamy, potwierdzają bez mrugnięcia okiem, że obecnie nie ma producenta, który by tworzył instrumenty tak wybitne w swoim brzmieniu, że zostawiałby za sobą całą resztę. Nie oszukujmy się. Tych 8 największych i kilka mniejszych firm robi bębny, które w tej samej grupie stylistycznej, zestawione ze sobą w ślepym teście, ciężko byłoby przypisać do konkretnej marki. Wystarczy spojrzeć na to czysto pod kątem konstrukcyjnym. Nasze zapędzanie się w ocenie wyjątkowości danych bębnów spowodowane jest potopem informacji, jaki nas zalewa przy każdej nowości rynkowej. Nagle otrząsamy się i okazuje się, że chcemy brzmieć np. jak Jeff Porcaro i jego Pearl z... 1982 roku! A przecież przez te 35 lat producenci wciskali nam kolejne rozwiązania, które odskakują na lata świetlne od reszty stawki.

Lubimy sobie gadać o wyższości brzmienia, dajmy na to Sonora nad Tamą czy Soultone'a nad Amedią (lub odwrotnie), podczas, gdy czynnikami, które naprawdę robią różnicę, są: cena, dostępność czy serwis. Podkreślam, mówimy o porównaniu tych samych stylistycznie instrumentów, a nie np. Gretsch Broadkaster z Mapexem Black Panther.

Kolejna sprawa to sami producenci i dystrybutorzy, którzy często mocno naciągają maksymę o muzykach, którzy grają na tej marce, bo ją szczerze kochają. To romantyczne hasło dostaje kopniaka w pysk od prozy rynkowej codzienności, szczególnie dotyczy to wkraczających na rynek.

Wróćmy zatem do wyboru marki perkusyjnej, z którą chcielibyśmy nawiązać współpracę.

Wybór może być dokonany na bazie dwóch czynników.

1. **Szczera sympatia, marzenie.** Od zawsze chcieliśmy grać np. na Yamaha Recording, bo mój idol Steve Gadd na nim gra i kocham to brzmienie. Zawsze chciałem mieć Tamę, bo logo Tamy na bębnach Larsa to całe moje dzieciństwo itd. itp. Sprawdzamy wtedy, jak wygląda droga do nawiązania współpracy, kto jest dystrybutorem, kto jest odpowiedzialny za markę. Później, jak zbierzemy troszkę konkretów do naszego portfolio (zbędne zawracanie głowy z niczym działa odstraszająco!) „pomachać" do firmy. Co to znaczy? O tym poniżej w podsumowaniu działu „Pierwsze Kroki". Nie zawsze uda się dotrzeć tam, gdzie chcemy za pierwszym podejściem i trzeba rozegrać sprawę bardziej pragmatycznie, co nie zwalnia nas z obowiązku wdzięczności i lojalności w stosunku do firmy, z którą się związaliśmy, a która jest jedynie drogą do osiągnięcia naszego wymarzonego celu endorserskiego.
2. **Pragmatyzm.** Dotyczy to tych perkusistów, którzy zdają sobie sprawę z ogólnej równości jakości, jaka panuje wśród flagowych modeli czołowych firm i większą moc nabierają wtedy dodatkowe aspekty, jak: dostępność, szybkość i jakość serwisu, promocja poprzez markę. Przykładem jest chociażby Inferno, na którego wybór składa się nie tylko brzmienie instrumentu, ale też wytrzymałość i praktyczność hardware, ogólnoświatowa dostępność, serwis oraz możliwość rozwoju i wsparcie medialne. Czy DW Collectors Oak Maple lub Ludwig Maple zabrzmią mu gorzej? On się nawet nie musi nad tym zastanawiać, bo znalazł producenta, który spełnia jego oczekiwania w każdym zakresie, a on odpłaca się mu najlepiej jak potrafi. Pojawia się tu ciekawe zagadnienie, z którym muzycy mocno koncertujący, szczególnie za granicą, mogą się zderzyć, ponieważ producenci nie do końca to rozumieją. Doświadczył tego Michał Łysejko w Decapitated. Wśród przedstawicieli firm zaczęła pojawiać się opinia o dużej interesowności Michała. Tymczasem muzyk po prostu potrzebował sprzętu o określonych parametrach brzmieniowych, które spełniało wiele firm (chodzi o bębny i talerze), ale przy tym potrzebował marki, z którą nie będzie miał problemów logistycznych, grając w Ameryce Południowej, Azji czy Australii! Dokładnie to, co Inferno osiągnął z Pearl i Paiste. O takim problemie może opowiedzieć też Paweł „Pavulon" Jaroszewicz, który zmagał się z Drumcraftem, mimo, że do tej pory podkreśla wysoką jakość bubingowego zestawu. Życie perkusisty w trasie przygniotło piękną ideę miłości do marki.
3. **Wygoda.** Jest to nieco inny typ w porównaniu z powyższym punktem 2. Dotyczy bardziej rynku krajowego, ewentualnie ze sporadycznymi wyskokami za granicę. Jest to przesłanka charakteryzująca perkusistów grających dużo, ale nie aspirujących mocno do roli perkusyjnych osobowości. Dotyczy to głównie blach, pałek i naciągów, czyli rzeczy najbardziej zużywalnych w naszym zestawie. Bywa, że perkusista ma swój prywatny zestaw, kupiony bez żadnych zobowiązań i do szczęścia przydałaby się jakaś dobra cena na blachy, bo przecież pękają. Oczywiście taki muzyk, o ile jest poważnym artystą, nie złapie się byle czego i jakąś wizję brzmienia ma, ale wachlarz brzmieniowy talerzy nie jest znów tak szeroki, by trzymać się kurczowo jednej marki. Czy Marcin Ułanowski zawsze marzył o współpracy z Impression Cymbals? Szczerzę wątpię, ale brzmieniowo blachy mu odpowiadają (tak, jak pewnie odpowiadałyby mu Istanbul Agop czy Anatolian – taką tezę jestem w stanie zaryzykować), a przedstawiciel dba o to, by czuł się wygodnie. Uczciwie z każdej strony.

Reasumując: Przy wyborze naszej drogi możemy (w sumie tak by było najlepiej) podążać głosem serca, albo zebrać w sobie pokłady pragmatycznego myślenia i kierować się w stronę, gdzie naszym zdaniem współpraca układać się będzie najlepiej lub będzie to ważny punkt w naszym rozwoju i ważna pomoc w osiągnięciu celu. Wtedy musimy robić to konsekwentnie, z pełnym zaangażowaniem i szacunkiem, bez łaski, doceniając każde wsparcie. Bywa, że głos serca łączy się z ideałem do współpracy, ale bywa też, że myliliśmy się co do naszych oczekiwań, dlatego warto zastanowić się dłużej i wybiec myślami znacznie do przodu, a wszystko w zależności od tego, co będziemy robić. Zapytajcie Daraya, czy jego miłość do Meinla była właśnie taką miłością od pierwszego wejrzenia? Kontrakt, który trafił mu się w zasadzie w spadku po uprzednim perkusiście Dimmu Borgir, nie był szczytem jego marzeń, ale po latach zobaczył, jaką wartość prezentują instrumenty i jak układa się współpraca z firmą, dlatego odpłaca się im najlepiej, jak potrafi.

Tomek Łosowski został zaproszony przez producenta i dystrybutora do wzięcia udziału w imprezie Zildjian Day.

Michał Dąbrówka podczas sesji promocyjnej dla DW Drums Polska.

NASZA POZYCJA NA STARCIE

Siła nie tkwi wyłącznie w jakości gry.

Obecnie kariera perkusisty nie wiąże się wyłącznie z byciem sesyjniakiem lub grą w jakimś uznanym zespole. Mówimy o tym w innym rozdziale, dotyczącym prowadzenia kariery. Tak czy inaczej w przypadku zdobywania wsparcia, czyli naszego endorsementu trzeba mieć w ręku jakieś karty. Wielu aspirujących o super kontrakt bębniarzy odbija się od producentów lub wpada pod zimny prysznic, bo okazuje się, że nie jest aż tak rewelacyjnie.

Przykład 1 – zespół: Jako pierwszy weźmy łatwiejszy – gra w znanym zespole, niezależnie czy do niego dołączymy, czy też go zakładaliśmy. Chodzi tu oczywiście o takie zespoły, jak np. Lao Che czy Behemoth, a nie solistę, u którego gra się w składzie – to jest zasadnicza różnica! Dla większości solistów zespół jest tłem, narzędziem prezentacji siebie, dlatego na plenerowym koncercie gwiazdki pop ludzie mają gdzieś, kto tam z tyłu łupie w bębny, ten czy inny, co to ma za znaczenie? Poza tym domyślnie traktuje się perkusistę zespołu jako kogoś stałego w składzie, podczas, gdy perkusista „grający u..." nie ma tak mocnej pozycji, chociaż i od tego są wyjątki, podobnie, jak są wyjątki od stabilności perkusistów w składach zespołów. Przypadek perkusistów u solistów omówimy później, bo mimo wszystko jest ważny, ale akurat nie ma zastosowania w tym przypadku.

Mamy więc solidną markę w postaci zespołu. Nazwa kapeli jest kluczem, który otwiera wiele furtek (ale nie wszystkie!). Weźmy przykład Artura Żurka, który gra w rozchwytywanym teraz Nocnym Kochanku. Tutaj siła zespołu zrobiła swoje i Meinl, który lubi inwestować w perkusistów, dał wsparcie nie tyle Arturowi Żurkowi, co perkusiście Nocnego Kochanka, a to, że Artur jest bardzo dobrym perkusistą, to pasuje do całości jeszcze lepiej.

Kontakt z firmą ze strony perkusisty to już kwestia odpowiedniego wyczucia. Czasami muzyk się zgłasza do firmy przedstawiając swoje osiągnięcia, czasami zaprosi przedstawiciela firmy na koncert, by pokazać swoją potęgę. Wszystko zależy od wewnętrznych zasad producenta, bo np. w Zildjian niezależnie od wszystkiego i tak trzeba wypełnić formularz aplikacji, ale za to bardziej kameralny, ale bardzo szanowany Istanbul Agop już nie bawi się w taką biurokrację.

Wszystko teraz leży w sile rażenia, jaką tworzy zespół w odczuciu AR. Jaka publiczność? Ile? Jaka rola perkusji na scenie? Jaka prezencja? Tego typu czynniki wpływają na to, jak i czy w ogóle mamy szansę uzyskać jakieś wsparcie. Pamiętajmy zawsze – nie od razu Kraków zbudowano! Poza tym, żyjąc swoim życiem, tracimy obiektywizm postrzegania naszych działań i coś, co nam wydaje się niesamowite, gdy jest obserwowane z boku takim niesamowitym nie jest.

Przykład 2 – sideman: Tutaj posłużymy się perkusistami, grającymi w składach gwiazd. Mamy do czynienia zazwyczaj z fachowcami, którzy o ile nie potrafią czytać nut, to mają taki arsenał stylistyczny, że radzą sobie w każdej sytuacji. Nie trzeba chyba wspominać, że skala popularności artysty ma tu niebagatelne znaczenie, jednak mimo wszystko trzeba zapamiętać, że nazwisko szefa lub szefowej nie załatwia samo sprawy. Mamy teraz media społecznościowe, które dają nam możliwość prezentacji i wrzucania różnych materiałów foto i video. Konsekwencja i regularność pozwolą zebrać „teczkę", która będzie miała szansę zadziałać w naszym imieniu. Trzeba wykazać się cierpliwością i podobnie jak we wcześniejszym przykładzie, nie wszystko z zewnątrz wygląda tak, jak nam się wydaje. Letnia trasa z gwiazdką jakiegoś talent show to dobry argument, ale nie bądźmy zdziwieni, jak dostaniemy jedynie jakąś zniżkę

na zakup sprzętu. Tak czy siak to dobry początek i warto dokumentować swoją pracę nawet, gdy przyjdzie nam zagrać 3 koncerty na zastępstwie. Możliwe, że zwróci na nas uwagę dystrybutor, który da nam szansę i pozwoli korzystać w niższych cenach ze swoich instrumentów.

Przykład 3 – wolni strzelcy: Mamy tu na myśli perkusistów aspirujących do miana osobowości, którzy nie pojawiają się często jako perkusiści sesyjni lub koncertowi i ich działalność obejmuje inne pola działania. Na polskim poletku jest tylko jedna osoba, której udało się zbudować solidną bazę odbiorców na miarę międzynarodową. Chodzi tu o Wojtka Deręgowskiego i jego Instagram. Dzięki temu Wojtek staje się atrakcyjnym nośnikiem marki. Tutaj sprawa jest dość jasna. Doskonałym przykładem takiej działalności za granicą są np. Anika Nilles czy Benny Greb, którzy próbują swoich sił z zespołami i graniem własnej muzyki, ale nie ma co się oszukiwać, najczęściej można spotkać ich na różnych pokazach i warsztatach. Weźmy Thomasa Langa, perkusistę, który powoduje opad szczęki za każdym razem, gdy odpala swoje turbo, ale uczciwie z ręką na sercu, podajmy tytuł jednej płyty, jaką nagrał z innym artystą? Tu i teraz! No właśnie. Mimo to Thomas jest wspaniałym nośnikiem dla DW Drums i Meinl. Dlaczego w Polsce nie ma takich muzyków, to już temat innego rozdziału.

Poruszmy tu jednak inny ważny i niebezpieczny aspekt. Niektórzy – szczególnie mniej doświadczeni – bębniarze liczą, że uda im się wyciągnąć od firmy jakiś sprzęt celem prezentacji np. na YouTube. O ile nie ma przyzwoitej bazy subskrybentów – taki „skok na bank" będzie praktycznie niemożliwy. Przy jakiejś w miarę znośnej ilości widzów (pamiętajmy, że mówimy wciąż o realiach polskich!), można wybłagać jakąś zniżkę, ale to jest wyjątkowo krótka droga, szczególnie, jak nie będziemy powiększać grona swoich fanów.

Przykład 3 – nauczyciele: Jest to nie wiedzieć czemu mocno pomijany aspekt, a przecież mamy tyle szkół i nauczycieli, chociaż z drugiej strony z tą jakością różnie bywa. Mówmy więc o tych wszystkich edukatorach, którzy mają serce do tego, co robią. Dobrze prowadzona szkoła (większa placówka, czy też samodzielne nauczanie) daje spore możliwości. Oczywiście pojawiają się znów warunki do spełnienia z pierwszego i drugiego przykładu. Dbanie o wizerunek, czyli jakieś formalne ramy działania, które są transparentne. Publikowanie osiągnięć i efektów. W chwili, gdy poczujemy się mocniej na siłach, możemy zgłosić się do któregoś z dystrybutorów z propozycją współpracy. Atrakcyjne przedstawienie swoich działań może zaowocować umową, która najpewniej będzie dotyczyć zniżki na sprzęt lub darmowych instrumentów z tej nieco niższej półki, co jest logiczne z racji profilu działalności. Absolutnie do nauki wystarczy np. Pearl Export czy PDP Concept, instrumenty tańsze, ale świetnie brzmiące. Szkoły to wciąż niedoceniane źródło reklamowania marki.

Reasumując: Powyższe rozróżnienie jest jedynie celem przejrzystszego ułożenia całego zagadnienia. Poszczególne działania często się przenikają, ale każdy wie najlepiej, który obszar jest u niego dominujący. Trzeba pamiętać, że nic się samo nie zrobi, a oferta, jaką otrzymamy, może nie spełniać naszych oczekiwań w stu procentach. Jeżeli będziemy mieć świadomość, że jest to proces nieco bardziej złożony i podejdziemy do siebie z większymi wymaganiami to powoli dotrzemy do satysfakcjonujących efektów.

Najlepsza rada? Pokazać się, że jestem, gram tu to, a tam to, rozwijam się. Weźmy tu za przykład Kaza Rodrigueza z Anglii, muzyka, który sam wykazywał inicjatywę w promocji marki Tama, bez tak naprawdę żadnego zobowiązania w stosunku do dystrybutora i bez gwarancji podjęcia współpracy! Zainwestował finanse w pierwsze działania na rzecz firmy i jednocześnie rozwijał swój pomysł na bycie perkusistą. Zaznaczył teren wysoką jakością, pokazał, że jest taki ktoś jak on i się rozwija. Dalsze działania potoczyły się praktycznie naturalnie, krok po kroku i teraz jest wspierany przez Tamę bardzo mocno.

Jeden z czołowych producentów talerzy powiedział mi kiedyś, że wystarczy, jak zostawi mu się informację z załączonymi materiałami ze swojego portfolio np. w postaci filmów i opatrzy się to komentarzem: „To jestem ja, zwróćcie na mnie uwagę, bo mam w planach kolejne działania." Tyle. Wystarczy.

Daray wziął udział w koncercie z okazji 40 urodzin firmy Tama, gdzie dzielił scenę m.in. z Simonem Phillipsem.

Fot. Natalia Kempin

ENDORSEMENT WCHODZI W ŻYCIE

Wspólnym mianownikiem wszystkich działań jest pokora i wyobraźnia.

Wiemy, jakie mamy źródła pozyskania umowy endorserskiej. Wiemy też, na jakim etapie kariery jesteśmy. Czas więc prześledzić poligon działań i próbować unikać błędów.

Przepływ informacji: Pamiętajmy o bardzo prostym mechanizmie, jaki funkcjonuje na tak naprawdę małym skrawku rynku muzycznego, jakim jest świat bębnów – wiadomości szybko się rozchodzą! Dotyczy to nawet najbardziej konkurencyjnych firm, a przepływ informacji bywa niekiedy efektem przypadku. Weźmy taki przykład – kilka lat temu jeden producent zapytał naszą redakcję, co sądzimy o pewnym grajku, od którego dostali zgłoszenie w kwestii współpracy. Po prostu firma przeprowadzała wywiad i zgłosiła się do Perkusisty, zdarza się to dość często. Ów grajek napisał, jak bardzo kocha instrumenty tej firmy i jak zawsze bardzo chciał grać właśnie na tej marce. Dosłownie tydzień później dostaliśmy od zupełnie innej firmy identyczne zapytanie z... identyczną aplikacją tego samego gamonia, który pokusił się jedynie o zmianę nazwy marki, bo cała treść o bezgranicznej miłości do instrumentów tego producenta była taka sama, co do przecinka! Chyba nie muszę wspominać, że wszelkie rozmowy zakończyły się fiaskiem, żadnego poważnego kontraktu nie podpisał do tej pory, chociaż w tamtym okresie miał szansę na stopniowy rozwój.

Firmy i ich AR obserwują muzyków i szczególnie w tych czasach nie rwą się do nikogo, kto ma bagaż podejrzanych ruchów. W dobie Internetu sprawdzenie muzyka nie sprawia żadnego trudu.

Informacja, że ktoś puszcza bokiem sprzęty z przydziału trafia do firmy szybciej niż finalizacja takiej transakcji. No, prawie.

Lojalność: Jeden z najważniejszych elementów całego zagadnienia. Temat dość oczywisty, ale jak się okazuje – nie dla wszystkich. Trzeba wiedzieć, gdzie jest symboliczna barykada i kiedy można publicznie pokazać się ze sprzętem innym niż ten, który reprezentujemy. Weźmy jako przykład Bonzo Bash, czyli słynny koncert trybut dla Led Zeppelin, każdy z ok. 30 perkusistów gra inny utwór Led Zeppelin, korzystają z tego samego zestawu Ludwiga z Paiste (zestaw Johna Bonhama). Sęk w tym, że Ray Luzier, Glen Sobel, Chad Smith, Mike Portnoy to bębniarze, którzy korzystają z innych marek. Ten incydentalny występ nie jest czymś strasznym i firmy znają jego konwencję, jednak panowie nie afiszują się za bardzo materiałami z tego występu. Jeżeli nagrywamy w studio na jakimś sprzęcie, który bardziej nam przypasował lub po prostu w wyniku jakiegoś zbiegu zdarzeń tak zwyczajnie wyszło, to wiadomo, że do zdjęć albo zapozujemy ze swoimi gratami albo z żadnymi. To żadna tajemnica, że to, co słyszymy na nagraniu, to nie zawsze oficjalny sprzęt artysty. To są przypadki, które większość doskonale rozumie. Podczas koncertu, jak przyjdzie nam zagrać na „obcym" sprzęcie postarajmy się nie publikować zdjęć.

Afiszowanie się ze sprzętem innych firm przy układzie zapewniającym chociażby tylko zniżkę jest niedopuszczalne. Ostatnio jeden z młodych artystów tłumaczył takie właśnie publikowane przez siebie materiały brakiem dostępności sprzętu marki, z którą ma wypracowany układ. To tłumaczenie rodem z piaskownicy, nawet jak dystrybutor czy producent zawalają, należy trzymać fason do samego końca, żeby nikt nigdy nie miał prawa nas o cokolwiek oskarżyć. Jeżeli w takiej sytuacji musimy koniecznie coś publikować to pomyślmy o odpowiednim kadrowaniu. Przy obecnych możliwościach to nie jest wielki kłopot.

Aktywność: Drugi z najważniejszych elementów współpracy z firmą. Każda forma działalności może być odpowiednio dokumentowana, niezależnie, czy jesteśmy w wielkim zespole, gramy sesje, nauczamy czy też staramy się prezentować wykonania na YouTube (to już z samej natury załatwia lwią część roboty, tak właśnie „ustawiła się" Meytal Cohen). Zwróćcie uwagę, że nawet najwięksi perkusiści na świecie biorą bardzo duży udział w promocji swoich marek. Nicko McBrain wręcz do znudzenia nawija o Paiste i Sonor. Nawet tak mocno oderwany od perkusyjnej rzeczywistości Lars Ulrich mocno sklejony jest z Tamą i Zildjianem. Facet, który ma jedne z najwspanialszych nadgarstków w historii rocka, wspominany już Ian Paice, często paraduje w koszulce Pearl, mimo, że kompletnie już nic nie musi! Trzeba poprosić osoby odpowiedzialne o firmowe koszulki i gadżety marki, co niekiedy kończy się brakiem odzewu. W takiej sytuacji nie zaszkodzi skołować sobie na własną rękę jakiegoś „merchu". Wielce wskazanym jest uczestniczenie w imprezach perkusyjnych. Po prostu pokazanie przywiązania do marki. Zawsze trzeba pamiętać o tym, by wpisywać wszystkich współpracowników we wszelkie podziękowania np. na płycie czy w napisach na filmie. Szczerze mówiąc, nie jest to żadna wiedza tajemna. Aktywność i lojalność połączona albo z rozwojem, albo ze stabilizacją na jakimś miłym dla oka i ucha poziomie.

Pokora: Nie oczekujmy, że zaraz cała linia produkcyjna będzie robić sprzęt wyłącznie dla nas. Ważne, żeby rozwijać współpracę w tempie uzależnionym nie tylko od naszych aspiracji, ale też polityki firmy. Przy obecnym natłoku perkusistów i dokładniejszym gospodarowaniu finansami przez firmy trzeba się czasami liczyć z różnymi zmianami, jakie następują. Dotyczy to szczególnie perkusistów, którzy podpisali kontrakty kilkanaście lat temu. Tutaj pojawia się bardzo ważne zjawisko, na które trzeba mocno uważać, żeby się później nie rozczarować! Niektórzy dystrybutorzy rozwijają swoją współpracę z danym artystą i nierzadko dają mu więcej niż ma zagwarantowane w oficjalnym kontrakcie lub też idą na rękę w kwestii sprawdzenia lub doboru instrumentów. W chwili, gdy dystrybutor się zmienia, zmieniają się też relacje i zazwyczaj wracamy do punktu wyjściowego. Musimy o tym pamiętać i przyjąć taki stan rzeczy.

Pokora to też świadomość tego, gdzie jesteśmy w szeregu. Współpracując z Zildjian przyjmijmy do wiadomości fakt, że są tam perkusiści znacznie wyżej stojący w hierarchii firmy, mimo, że producenci o tym wprost nie mówią, chcąc być poprawni politycznie. Polski rynek i to, co tu się dzieje, nie przyciąga wielkiej

NAJWIĘKSZE BŁĘDY

Z niniejszego opracowania wyłaniają się największe błędy (patrząc oczywiście z perspektywy artysty), które trzeba bezwzględnie wyeliminować. Popełniane pojedynczo lub razem, wyglądają następująco:

1. Zbyt wygórowane oczekiwanie w stosunku do wartości, jaką możemy wnieść na pokład danego producenta. Producent nie jest organizacją charytatywną! To firmy, które prowadzą biznes. Stawianie się w pozycji dominującej w chwili, gdy nie mamy argumentów, jest kompletnie nietrafione.

2. Brak lojalności w chwili, gdy mamy umowę – czy to na zasadach dżentelmeńskich, czy też oficjalnego kontraktu. Prezentowanie się z inną marką jest możliwe tylko w naprawdę wyjątkowych sytuacjach.

3. Brak zaangażowania w markę, nawet, jeżeli dotyczy to mniej znanej firmy, która w dalszej perspektywie jest narzędziem do rozwoju i pośrednikiem w pozyskaniu kontraktu z wymarzoną firmą. Nie można zachowywać się i traktować tego okresu współpracy jako zło konieczne czy akt łaski!

4. Brak aktywności. Przestój w obecności na scenie spowodowany grafikiem i planami zespołu czy artysty, u którego gramy, nie jest żadnym wytłumaczeniem biernej postawy. Nawet w mniejszym stopniu, ale jesteśmy w stanie w obecnych czasach zaprezentować się w jakiś sposób poprzez media społecznościowe.

5. Nadużycia. Firma obdarza nas kredytem zaufania, inaczej nie weszłaby w żadną współpracę przy tak dużej ilości muzyków. Nie można odpłacać się jej np. sprzedawaniem sprzętu na lewo (częsty przypadek z blachami). Taki proceder szybko dochodzi do biura i może skończyć się nawet wypowiedzeniem umowy.

6. Pogoń za dealem. Inaczej mówiąc szukanie merkantylnie najlepszej okazji, niezależnie od czegokolwiek. Kto da więcej i najlepiej za darmo. Łączy się to często z przeskakiwaniem z firmy do firmy. Po jakimś czasie wartość takiego muzyka z perspektywy nośnika reklamującego markę staje się mało wiarygodna i nikt nie traktuje go poważnie.

uwagi nawet centralnych biur europejskich. Tak jest, nie podoba nam się to, ale tak, niestety, jest. Pamiętajmy, że nie jesteśmy pępkiem świata i siły często jednej osoby AR muszą ogarnąć cały świat, nawet, jak mają swoich przedstawicieli regionalnych. Większym zaangażowaniem wykazuje się jedynie Meinl, który mocno związał się z tą częścią Europy, upatrując duże szanse na zrobienie dobrego biznesu.

W kontakcie bezpośrednim z producentem, ważne jest wyrobienie sobie dobrej relacji z dystrybutorem, który pośredniczy w wymianie sprzętu. Traktowanie dystrybutora na każdym kroku w sposób roszczeniowy jest nie tylko przejawem braków w wychowaniu, ale też nie wróży dobrze na przyszłość, ponieważ dystrybutor jest kluczowym elementem w prowadzeniu biznesu danej firmy (oczywiście pomijając dystrybucję bezpośrednią). Granica, gdzie możemy wywierać większy nacisk na dystrybutora, jest płynna i trzeba umieć się wykazać dobrej jakości asertywnością.

Zmiana firmy: Skakanie „z kwiatka na kwiatek" to niezbyt mile widziana praktyka, ale nie zawsze świadczy o złych intencjach artysty. Wszystko uzależnione jest od okoliczności i tutaj swoją historię mógłby przytoczyć Daray, który w pewnej chwili prawie co rok zmieniał markę dostarczyciela pałek perkusyjnych, co było spowodowane splotem całej serii niefortunnych zdarzeń. Zmiana firmy może być wynikiem zmiany polityki firmy i niewywiązywania się z obietnic, pamiętajmy, że zawierając umowę nie stajemy się niewolnikami danej marki, jest to szereg wzajemnych zobowiązań i nie jest czymś nadzwyczajnym, gdy firma zawala współpracę. Najgłośniejsze zmiany „barw klubowych" ostatnimi czasy dotyczyły głównie perkusistów, do których przyległa łatka danej marki. Virgil Donati i Tico Torres po latach zmienili Pearl na DW Drums. Podobnie Chad Smith, który to zachował się jak ostatni idiota, kiedy to w sierpniu 2016 roku zniszczył na scenie swój zestaw Pearla, w chwili, gdy od marca tego samego roku stał się oficjalnym przedstawicielem DW Drums. Chad chciał wyjść czadowo, wyszedł żenująco. Aaron Spears przeszedł z DW do Sonor, Gregg Bissonette z Zildjian do Sabian, chociaż w obu przypadkach tłumaczenia muzyków były wybitnie naiwne, wręcz śmieszne. Największym szokiem transferowym był chyba przeskok Vinniego Colaiuty z Zildjian do Paiste. Jak wiadomo rewelacyjna seria Zildjian A Custom to sprzęt opracowany właśnie z nim. Tych wszystkich perkusistów łączy głównie to, że grali na danej marce przez długie, długie lata. Ktoś może tu podać przykład Mike'a Terrany, który grał na wielu markach, jednak nie jest to przykład, jakim można się podpierać. Po przeprowadzce do Europy miał swoje 5 minut, co wykorzystała firma Gewa, czyniąc go ambasadorem nowopowstałej marki Drumcraft. Po zakończeniu produkcji Drumcraft, Mike pozostał w Gewa, ale już jako użytkownik dystrybuowanych przez nich PDP i Paiste. Jest jednym z niewielu szczęśliwych wyjątków od reguły długoletnich, lojalnych umów.

Bardzo ciekawym przykładem jest wspomniany już Nicko McBrain. Przez lata działał z Premier z racji angielskiego pochodzenia marki chciał ją wspierać i promować. Po koszmarnych zmianach i ruchach personalnych wewnątrz firmy, chciał ruszyć za pracownikami, którzy o niego dbali przez lata. Niestety, wymogi Iron Maiden przerosły możliwości firmy British Drum (tam właśnie przenieśli się owi pracownicy) i Nicko wrócił do swojej dawnej firmy, z którą rozstał się w przyjaznych okolicznościach, czyli mowa tu o marce Sonor. To także jeden z niewielu wyjątków szczęśliwego powrotu. Te zdarzają się bardzo rzadko.

Zmiana firmy musi być mocno przemyślana i opierać się na wielu punktach, nie tylko większym procencie rabatu. Perspektywa rozwoju firmy, niezależność, wsparcie, dostęp, stabilność dystrybutora itp.

OCZEKIWANIA WOBEC FIRMY

Endorsement polega na współpracy. Wnosimy swoją osobę do firmy i dostajemy od niej wsparcie.

Powyższy artykuł został stworzony na potrzeby muzyków i z tej perspektywy jest ujęty. Pamiętajmy jednak, że temat tak samo dotyczy drugiej strony, na której ciążą również prawa i obowiązki w stosunku do osób, z którymi zawiera umowę.

Przy założeniu, że mamy już świadomość całej sytuacji, wchodzimy we współpracę z jakąś konkretną marką. Nie oznacza to, że ze strony firmy lub jej reprezentanta wszystko będzie szło idealnie, zgodnie z umową. Niestety, trzeba powiedzieć to wprost – artyści, którzy nie mają prawdziwie gwiazdorskiego statusu na skalę światową (w Polsce nie ma takich) stoją na słabszej pozycji. Układ endorserski w ogromnej większości przypadków to przewaga leżąca po stronie firmy. Odwrócenie takiej sytuacji jest jedynie w chwili, gdy uznany muzyk łapie się na mniej znaną markę jak np. Gregg Bissonette i jego działanie z Dixon.

Firma zobowiązuje się do określonych działań i wszystko zależy teraz od rodzaju kontraktu lub umowy, jaką zawarliśmy. Opisywane są jako np. kontrakty A, B, C lub Złoty, Srebrny, Brązowy czy jakkolwiek inaczej. Pomijam oczywiście przyjacielską pomoc dystrybutora, który bez żadnych formalności wspiera nasze działania w zamian za promocję dystrybuowanej marki. Tutaj wszystko opiera się o proste międzyludzkie zasady.

Interpretacja: W momencie, gdy firma zawiera z nami jakiś układ, określa od razu skalę działań na nasz cel, związaną z dostarczanym sprzętem, mogą to być ściśle określone ramy lub nieco luźniej opisane zasady. To jest nasza baza wyjściowa i zawsze rozpatrujmy naszą współpracę z takim właśnie punktem odniesienia! Wszystko, co jest ponad, traktujmy jako dodatek, który jest, ale być nie musi. Dlatego wyrobiony układ z dystrybutorem nie powoduje, że przy ewentualnej zmianie dystrybucji lub osób u dystrybutora będziemy mieć dalej te bonusy.

Dodatki: Lojalność i aktywność przekładają się na wiele dodatków, które część firm oferuje swoim artystom, pomijając czysto materialny charakter współpracy. Są to bonusy, które mogą się trafić i zależą od skali działania. Z racji statusu na arenie międzynarodowej polscy perkusiści muszą starać się, niestety, bardziej niż zachodni koledzy i koleżanki. Nie jest to jakiś gorzki żal, tylko stwierdzenie paskudnego faktu, o którym się nie mówi, ponieważ jest przykry a przez to niewygodny. Wśród dodatków możemy wyróżnić najważniejsze:

1. Promocja poprzez markę. Szczególnie teraz w dobie mediów społecznościowych i szerszego zasięgu informacji. Kiedyś najbardziej prestiżowym było znalezienie się w międzynarodowym katalogu danej firmy, teraz możliwości jest nieporównywalnie więcej. Muzycy mogą być prezentowani w mediach w praktycznie każdej formie. Inną formą jest obecność na różnych targach i spotkaniach perkusyjnych jako goście specjalni z ramienia marki.
2. Organizacja pokazów, klinik i warsztatów. Spory procent muzyków prędzej czy później ląduje na którejś z wymienionych imprez perkusyjnych. Czasami jest to związane z promocją nowego sprzętu, czasami jest to inicjatywa sklepu wspierana przez producenta, czasami jest to wspieranie organizacji występu na festiwalu pokroju Drumfest czy też Musikmesse, a czasami po prostu moment, gdy artysta nie ma nic większego do roboty. Zdarzają się przypadki, że firmy ratują tym uznanych muzyków, którzy akurat tej większej roboty na horyzoncie nie mają.
3. Własne festiwale. Podobnie jak punkt 2 z tą różnicą, że firmy czasami organizują różnego rodzaju imprezy wyłącznie pod swoim szyldem o charakterze festiwalowym. Tak jest chociażby w przypadku Meinl Drum Festival lub Zildjian Day. Występują tam perkusiści, którzy znani są regionalnie, a tu nagle mają szansę zaprezentować się środowisku perkusyjnemu na całym świecie. Dodatkowo takie zaproszenie jest bardzo dużym wyróżnieniem.

Wymienione powyżej punkty łączy jedno – wypracowana relacja z reprezentantem marki – czy to w postaci bezpośredniej z AR, czy poprzez dystrybutora.

PODSUMOWANIE

Endorsement jest narzędziem, które ma służyć producentowi w promocji sprzętu i zwiększeniu bądź utrzymaniu poziomu sprzedaży. Dzięki temu marka ma się rozwijać i przyciągać nowych nabywców. Korzysta na tym artysta, który ma lepszy dostęp do sprzętu i może liczyć na wsparcie promocyjne, pod warunkiem, że będzie aktywny i lojalny, że swoim działaniem będzie wpływał na zwiększenie zainteresowania marką. W związku z powiększającą się grupą wykonawców oraz szumem informacyjnym uzyskanie komfortowego statusu endorsera na dogodnych warunkach nie jest proste. Firmy myślą Excelem i wstawianie tutaj romantycznych teorii o sztuce i muzyce nie ma większego sensu. Powtórzę raz jeszcze – nasza wizja wartości marketingowej tego, co robimy, nie musi się pokrywać z tym, jak postrzega to firma. Inicjatywa jest po naszej stronie, musimy zachęcić swoim działaniem do współpracy, a później potwierdzić to w praktyce.

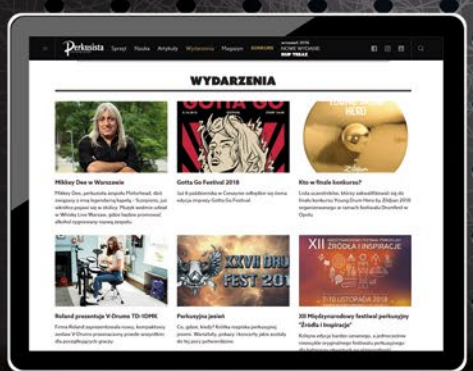
Materiał przygotował; Maciej Nowak

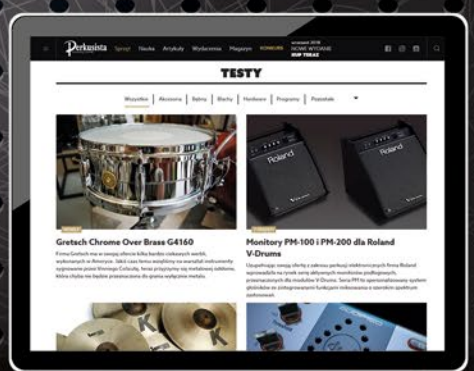
Perkusista

uderzamy w punkt

www.magazynperkusista.pl

Największa skarbnica rzetelnej wiedzy perkusyjnej





28 USPRAWNIEŃ

PRZYPOMINAMY NASZ EKSPRESOWY PORADNIK, JAK WPROWADZIĆ USPRAWNIENIA W SWOIM BRZMIENIU, ZARÓWNO POD KĄTEM SAMEJ GRY, JAK I SPRZĘTOWYM.

Uaktualniliśmy i powiększyliśmy go o kilka punktów. Porady przydadzą się zarówno amatorom, jak też niektórym zawodowcom, którzy zapominają o pewnych sprawach. Zmiana brzmienia nie musi wiązać się z zakupami na wiele tysięcy złotych, ale może też dotyczyć zmiany naszych nawyków. Uderzmy się w pierś i przyznajmy – bywa, że po prostu nie zajmujemy się niektórymi rzeczami z czystego lenistwa, tymczasem odrobina wysiłku lub troszkę pomysłowości może nam ułatwić życie lub uchronić przed naprawdę kosztownymi konsekwencjami, a dodatkowo nasze brzmienie może nabrać większego charakteru i przykuć uwagę kogoś, z kim można nawiązać dłuższą współpracę.

Materiał przygotowali: zespół magazynów Perkusista i Rhythm

1. ODŚWIEŻ SWÓJ HARDWARE

Dbaj o swój hardware. Przy kalkulowaniu wydatków na sprzęt często pojawia się hasło: „a, no i jeszcze statyw...” i w tym momencie budżet jest napięty jak naciąg na octobanie. Warto robić przegląd swojego żelastwa. Koszt takiego WD-40 nie jest powalający, obsługa banalna, a właściwości smarowidła potrafią zabezpieczyć hardware i przeczyścić pierwsze oznaki niszczenia. ŻADEN hardware nie jest nieśmiertelny! Konserwacja to jak wizyta profilaktyczna u dentysty, zamiast łatać dziury i wstawiać nowe zęby, wystarczy czasami je sprawdzić.

2. EKSPERYMENTUJ Z RÓŻNYMI NACIĄGAMI

No dobra, nie jest to może najtańsza opcja przy obecnych cenach membran, ale może się okazać dla nas kluczowa. Brzmienie naszego zestawu wychodzi przede wszystkim z naciągu (potwierdziliśmy to kiedyś w teście porównawczym na bębnach akrylowych), a kubatura i konstrukcja bębna nadaje pewnych elementów, budujących przestrzeń i barwę. Może okazać się nagle, że tom lepiej zabrzmi na przezroczystej błonie albo centralka ma lepszy atak na innym naciągu. Na rynku rządzą kolejno: Remo, Evans i za nimi Aquarian. Każda firma ma szeroki wachlarz różnorodnych naciągów o niesamowitym rozstrzale stylistycznym.

3. PAMIĘTAJ O KRAWĘDZIACH BĘBNÓW

Membranę nakładamy na krawędź bębnów. W tym miejscu styka się naciąg z naszym korpusem, ważne jest więc, by siedział on tak jak powinien, niezależnie od tego, jaki rodzaj krawędzi preferujemy. Dobrze by było znać podstawowe zasady, rządzące się w relacjach krawędź – naciąg i jeżeli chcemy robić jakieś zmiany to zróbmy to zawodowo. Gdy nie chcemy być aż tak drastyczni to pamiętajmy o konserwacji krawędzi. Możemy wykorzystać wosk pszczeli lub parafinowy przy zmianie membran, wyklaruje to powierzchnię krawędzi i może mieć wpływ na łatwiejsze strojenie.

4. DODAJ INSTRUMENTY PERKUSYJNE

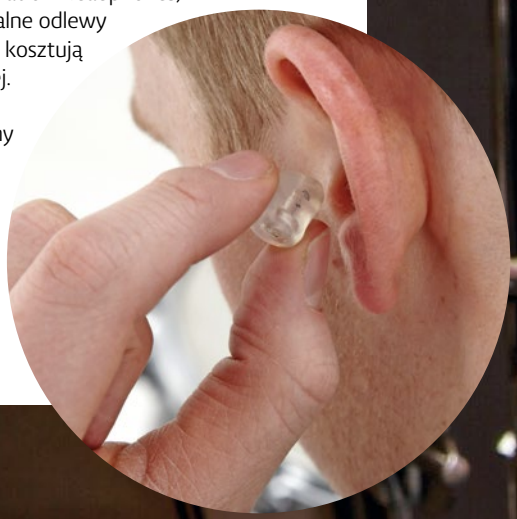
Katalog instrumentów perkusyjnych Meinl lub Latin Percussion aż kipi od pomysłowych dodatków do zestawów. Czegóż to oni nie wymyślą? LP cały czas podsuwa jakiś ciekawy pomysł, który mimo swojej prostoty potrafi ubarwić nasze brzmienie (np. tamburyn LP powstał na bazie... długopisu!) Mamy pełno różnych clamp, ramion, statywów i uchwytów, a przy tym dużo miejsca wokół bębnów, bo często te dodatki nie są jakieś ogromne. Cowbell, tamburyn, jakiś trasher, możemy przecież wykorzystać też nogi. Ostatnio modne są połączenia kilku instrumentów w jednym.

5. EKSPERYMENTUJ Z ELEKTRONIKĄ

Tu wkraczamy w nieco droższe rejony, ale patrząc na to, co możemy otrzymać, warto tam się zapuścić. Do elektroniki trzeba podejść z głową i bardzo niezdrowe jest traktowanie tego tematu skrajnie (zresztą jak w większości przypadków). Elektronika nie musi być czymś, co ma nam zastąpić akustyczne brzmienie! Mamy teraz sporo środków pozwalających dodać pewne elementy do naszego akustycznego brzmienia. Założenie triggerów (kupione lub zrobione samemu) nie musi być od razu oznaką plastikowego brzmienia! Weźmy taki Roland TM-2 albo SPD-SX. A tak naprawdę to dopiero początek symbiozy akustycznych bębnów z elektroniką.

6. ZADBAJ O USZY

Odpowiednia ochrona naszego słuchu jest niezbędna przy takich właściwościach zestawu perkusyjnego. Wielu perkusistów zmaga się z problemami z tym związanymi, Billy Cobham słyszy słabo, Jojo Mayer ma tinnitus. Ochrona to jedna sprawa, drugą rzeczą, jaką dostajemy, to odpowiednie „przefiltrowanie" częstotliwości, dzięki czemu dostajemy przyjemniejszą dawką dźwięku, a to przekłada się na naszą grę. Możemy pokusić się o duże słuchawki (Beyer DT100s lub Vic Firth Stereo Isolation Headphones) lub też o specjalne odlewy douszne, ale te kosztują znacznie więcej. Ostatecznie zawsze możemy poratować się najtańszymi stoperami i nimi próbować wyregulować sobie poziom natężenia.



7. NAUCZ SIĘ STROIĆ SWOJE BĘBNY

Ha, „oczywista oczywistość"? Niby tak, każdy to wie, ale spora grupa bębniarzy musi nagle szybko wyjść gdzieś zadzwonić, gdy przychodzi do strojenia. Dobrze jest usiąść z bębnem i poćwiczyć strojenie. Zawsze wychodzimy z założenia, że nie ma jednej szkoły strojenia, a bęben powinien po prostu brzmieć! Pamiętajmy o tym, bo przecież naszym celem jest dobre brzmienie, a nie sam fakt strojenia w sposób, jaki to robi jakiś tam realizator (oni mają często fazę, że „moje jest najmojsze"). Szukając porady, którą można zawrzeć tu w jednym akapicie, mówimy jasno – eksperymentujcie i sprawdzajcie, poświęćcie czas i sprawdzajcie zależności między naciągami góra-dół.

8. DOBIERZ SOBIE MIKROFONY

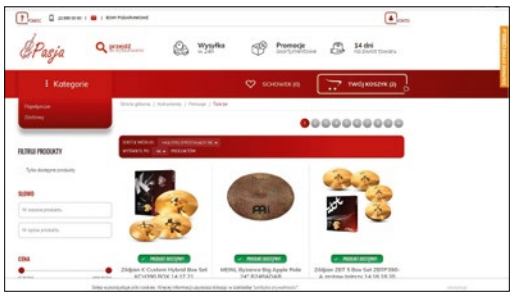
Kolejna opcja, która wiąże się z nieco większym wydatkiem, ale jak się okazuje, nie są to jakieś przerażające koszty. Nie trzeba mówić chyba o plusach, jakie daje rejestracja własnej gry, gdzie oprócz możliwości dokładniejszego wyłapywania błędów, powiększa się nasza świadomość brzmienia, która może przynieść efekty podczas prac studyjnych nad płytą. Nie panikujmy, jeżeli nie stać nas zupełnie na set mikrofonów do bębnów, możemy działać np. w technice nagłaśniania Glyna Johnsa, która jest bardzo skuteczna i wystarczająca do nagrań na własne potrzeby. No, a z czasem dokupimy sobie kolejne sitka.

9. WEŹ LEKCJE

W dobie Internetu wielu, szczególnie młodszym perkusistom, wydaje się, że wiedzą wszystko. Obejrzą film na YouTube, przeczytają czyjeś wynurzenia na jakimś forum i już stają się samozwańczymi oazami mądrości, które doskonale same sobie poradzą. Sęk w tym, że spora grupa zawodowych perkusistów od czasu do czasu przejdzie się na lekcje do nauczyciela. Dlaczego? Chodzi tu o przypomnienie pewnych zagadnień, powrót do korzeni, ale też pokazanie nowych rzeczy, jednak w dużej mierze chodzi tu głównie o kontrolę czy daną technikę, ruch, układ, wykonuję poprawnie, czy nie utrwalam złych nawyków itp. Nie trzeba chodzić codziennie czy też raz w tygodniu, ale przejść się trzeba, bo warto.

10. SZUKAJ OKAZJI NA ZAKUPY

Ze starszymi (ale jeszcze nie vintage) bębnami jest tak, że czasami wystarczy niezbyt kosztowna restauracja, by ponownie zabrzmiały dobrze. Czasami można znaleźć ciekawe okazje w sieci, ale trzeba uważać na oszustów (mówiliśmy o tym w artykule o sprzęcie vintage w Perkusiście 12/15). Ciut trudniej jest z blachami (uwaga na keyhole i pęknięcia wzdłuż), bo nie wiemy, czy nasze pierwsze uderzenie w świeżo kupioną, używaną blachę nie będzie ostatnim, bo blacha pęknie. Nie każdy czynel musi mieć ślady bicia. Niektóre sklepy mają specjalne oferty na używany sprzęt, a renoma tych miejsc jest gwarantem, że nie wciśnie nam nikt jakiegoś chłamu, dlatego polecamy odwiedzić np. Avant Drum Shop w Poznaniu (nowa, większa siedziba).

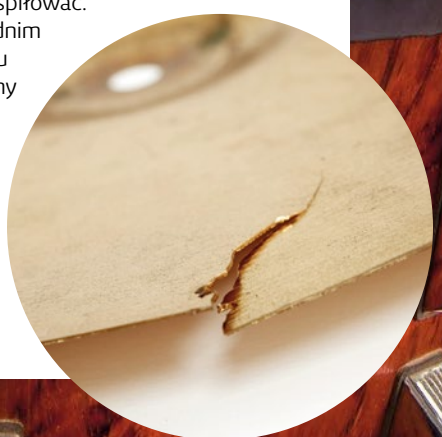


11. ZMIEŃ TON

Nie bój się eksperymentować z tłumieniem. Umiejętność strojenia pozwoli uniknąć np. często spotykanego „ogona" we floorze 14", ale czasami natura bębna i braki w kabzie na nowe skóry powodują, że nawet jakbyśmy sobie głowę ukręcili to nie damy rady pozbyć się nielubianych przydźwięków. Mamy na szczęście np. świetne Tone Gel od Wincenta, Rem-O-Ringi lub RTOM Moongel. A jak jesteśmy kompletnie spłukani, zawsze możemy uprawiać survival taśmą, chusteczkami, plastrami i innymi domowymi rzeczami. Zresztą jeszcze kilka lat temu były to metody tuningowe na porządku dziennym i nocnym.

12. URATUJ TALERZ

Pęknięty talerz nie musi powodować natychmiastowej depresji. Zanim uda nam się zdobyć fundusz np. na pierwszą ratę za nowe talerze, możemy jeszcze pograć spokojnie na starej blaszce. W Anglii jest nawet specjalna ekipa, która zajmuje się odzyskiwaniem wartościowych blach z pękniętych talerzy, a w związku z tym, że Polak ma zawsze głowę pełną pomysłów i kreatywnych rozwiązań, to możemy sobie sami poradzić, używając różnego rodzaju diaksów i innych szlifierek. Pękniętą blachę można ściąć i spiłować. Przy odpowiednim wypolerowaniu wycięć możemy mieć ciekawą blachę, a jak to nie będzie możliwe, to należy pomyśleć może o jakimś stacku.



13. KUP SOBIE NOWY STOŁEK

Często jest to temat traktowany po macoszemu. Bębny, blachy, werbel, pedały, hardware, naciągi, pałki i gdzieś na końcu zastanawiamy się na temat stołka. Tymczasem nasza stabilność jest niesamowicie ważna dla zdrowia, komfortu, no i rzecz jasna samej gry. Niestety, dobre stołki nie są najtańsze, ale warto zainwestować raz a dobrze. Świetny poradnik znajdziecie na blog.drumcenter.pl, gdzie mamy opisane odpowiednie siedziska, przedstawiając przy tym kilka opcji do wyboru – warto. Wygodniej siedzimy za bębnami – dłużej siedzimy za bębnami. Wiedzą to najlepiej ci, co zasuwają na dwie stopy i spędzają mnóstwo czasu na kości ogonowej.

14. DAJ ODDYCHAĆ BĘBNOM

Nie wszystkie centralki mają bezinwazyjny system mocowania tomów. Spróbujmy postawić tom na statywie od werbla zamiast wieszać go na holderze, zróbmy to jednak tak, by zaczepić obręczami tomu o koszyk (który ma zazwyczaj gumowe zakończenia) aniżeli położyć go tam luzem. To samo możemy zrobić z naszymi floorami. Nóżki nie zawsze zakończone są miękką amortyzującą gumą. Można próbować wykorzystać Booty Shaker albo zrobić sobie ich domowe odpowiedniki. Polecamy też nie zapychać centrali Bóg wie czym i nie wciskać całej kolekcji domowej pościeli. Simon Phillips używa ładnie przyklejonych ręczników, Dani Löble wkłada skórzaną poduszkę, by uzyskać efekt triggera, uruchom wyobraźnię, ale daj bębnowi szansę!

15. PODRASUJ SWOJĄ STOPKĘ

Możemy dość mocno wpłynąć na pracę stopki. Skoro mamy to, co mamy, to cóż możemy zrobić? Przede wszystkim bijak, tutaj jest pełno możliwości doboru odpowiedniego młotka (filc, plastik, drewno itd.), jego kształtu i wagi (są bijaki z wymiennymi ciężarkami) lub nawet bijaka wielostronnego (np. z jednej strony filc, a z drugiej plastik). Mamy też domowe metody, takie, jak owinięcie bijaka jakimś materiałem celem uzyskania bardziej miękkiego brzmienia, możemy też zmienić jego wagę, o kontroli wysokości już nie wspominając. Celem szybszej gry możemy się posiłkować ekonomicznymi wkładkami Vruk lub ustawianiem łańcucha za pomocą Quick Torque Cam.

16. EKSPERYMENTUJ ZE SPRĘŻYNAMI W WERBLU

Serce naszego zestawu – ta nazwa mówi sama za siebie. Sprężyny możemy mieć naprężone mniej lub bardziej, mogą być szersze lub węższe, cieńsze lub grubsze, mogą też być z różnych rodzajów metalu, mogą mieć nawet różny układ na naciągu. Warto spróbować jak różne rodzaje sprężyn będą działać na werbel, koszt nie jest wielki, chociaż dobre Puresound potrafią kosztować. Samą regulacją ich naciągu możemy sporo zdziałać, polecamy nie napinać ich skrajnie mocno. Jak zbliżyć się do brzmienia Steve'a Gadda? Trzeba nisko nastroić główny naciąg, poluzować maszynkę sprężyn i poluzować cztery śruby, które są najbliżej sprężyn na dolnym naciągu.

17. PRÓBUJ RÓŻNYCH PAŁEK

Tomek Łosowski zawsze powtarzał, że zawsze trzeba mieć chociaż jedną zawodową parę pałek do ćwiczeń. Na rynku jest dostępna cała armia różnego rodzaju pałek z kompletnie różnym wyważeniem, rodzajem ciała i główek. Nie sugerujmy się sygnaturami, skierujmy się do sklepu, weźmy jakąś parę z półki i postukajmy na padziku, który zapewne stoi obok właśnie w tym celu. Grubość, długość, waga, rodzaj drewna, rodzaj i typ główki, jest tego tyle, że każdy znajdzie coś dla siebie. Po co kurczowo upierać się przy jednym modelu, jak nagle może się okazać, że szybkie przebiegi lepiej gra się innymi pałkami albo że tłusty groove bardziej nam wyjdzie 2B niż 7A itd. To chyba najłatwiejsza z porad.

18. A MOŻE NOWY PEDAŁ PERKUSYJNY

Mówiliśmy już o rasowaniu sobie stopki, ale może uda nam się odłożyć nieco więcej pieniędzy, by móc sobie kupić nową? Na rynku jest olbrzymi wybór różnego rodzaju modeli. Nie mówimy tu o potęgach, jak najwyższa Speed Cobra czy DW MFG MDD, bo szczególnie w przypadku tej drugiej w wersji twin mamy równowartość dobrych bębnów! Musimy znowu udać się do sklepu, by sprawdzić kolejne modele, tym bardziej, kiedy mamy ograniczony budżet. Lepiej dobrać stopkę ukierunkowaną według naszych preferencji niż szukać uniwersalnego urządzenia z wieloma opcjami. Wyjdzie taniej, trwalej i wygodniej. W rozmowie ze sprzedawcą operujcie kwotami, a nie markami, na pewno znajdziecie coś dobrego.

19. PODRASUJ TALERZ

Mimo swojej pozorności talerz jest instrumentem, z którym można dużo podziałać. Nie jesteśmy skazani na to, co kupimy w sklepie. Żeby zmienić nieco charakter naszego brzmienia można spróbować wywiercić kilka dziurek tu i tam. Dodamy do tego nity i mamy już zupełnie co innego. A to przecież tylko koszt przysługi kogoś z odpowiednimi narzędziami do metalu. Zakładamy, co chcemy: śrubki, nity czy też tzw. „papiaki". Taki talerz przyda się albo jako pojedynczy instrument albo połączony w stack. Jeżeli nie chcemy zmieniać sprzętu na stałe, udajmy się do marketu i kupmy za 8 zł metalowy sznurek, który zawiesimy na ride. Efekt zaskoczy niejednego, szczególnie w lżejszych klimatach.

22. CZYŚĆ BLACHY

Albo nie czyść! Można i tak, i tak. A tak naprawdę chodzi tu o to, by dbać o talerze i mieć świadomość, jak ich stan wpływa na brzmienie. Jest to kolejny przykład, jaki kreatywny wpływ możemy mieć na ten zwykły metalowy naleśnik. Jedni wolą czyścić blachy z racji efektu wizualnego lub z racji klarowności brzmienia. Inni wolą, gdy blacha jest surowa i złapie troszkę tej warstwy, która ją przyciemni i przytłumi. Do czyszczenia można użyć płynów firmowych, ale tu nie ma jakiegoś super środka, poza tym one kosztują. Z metod domowych do wykorzystania mamy ketchup lub własną ślinę, która dobrze usuwa zabrudzenia. Pasta do czyszczenia garnków może usunąć nam nie tylko warstwę ochronną talerza, ale też i napisy.

20. ZAMIEŃMY OBRĘCZE

Nie zapominajmy o obręczach w bębnach. One też mają wpływ na nasze brzmienie. Jest to wydatek, ale jeżeli nie jesteśmy zmuszeni do wykonania wszystkich wymienionych tu czynności, to możemy zainwestować parę groszy w ten element zestawu. Rozstrzał cenowy jest spory, od kilkudziesięciu do kilkuset złotych, ale przynajmniej w przypadku werbla można pokusić się o taki wydatek. Najbardziej popularne są obręcze potrójne zakrzywione lub odlewane die-cast, do tego różny budulec: stal, aluminium, mosiądz, drewno. Przy odpowiedniej konfiguracji naciągów i obręczy efekt może przyjemnie zaskoczyć, pamiętajmy też o ich czyszczeniu i sprawdzaniu (szczególnie starszych), czy są gładkie od wewnątrz.

21. ZMIEŃ ROZSTAWIENIE

Najtańsza forma wprowadzania zmian w swoim brzmieniu, bo jak wiadomo na to składa się nie tylko to, w co uderzamy, ale jak uderzamy. Dave Weckl swego czasu skierował się w stronę bardziej ergonomicznego ustawienia, optymalnego dla jego ruchu za bębnami. Terry Bozzio obniżył linię talerzy, bo jak sam twierdzi, wiek już nie ten. Ciekawie o tym zagadnieniu mówi Billy Ward na swoim DVD *Big Time*. Kilka lat temu Daray, będąc jeszcze w stajni Pearl zamówił inną konfigurację bębnów, by zmusić się do innej pracy i myślenia za bębnami. Przestaw jakiś talerz, a okaże się, że nie musisz w niego tak często uderzać, zamień kolejność albo kąt nachylenia tomów, zmień wysokość blach, kombinuj.

23. ŁATAJ I KLEJ

Żywotność naszych bębnów zależy od nas samych. Poszczególne elementy w naszym zestawie możemy zabezpieczyć przed zniszczeniem i przy okazji sprawdzić inne brzmienie. Szczególnie dotyczy to naciągu w naszej centrali. Oprócz podkładek pod montaż stopki nie stoi nic na przeszkodzie, by sprawdzić, jak zadziała łatka wzmacniająca (pojedyncza lub podwójna), wzmocni nam naciąg i tłuczenie plastikowym bijakiem nie będzie aż tak destrukcyjne, a my poczujemy się swobodniej. Nie zaszkodzi podkleić też inne miejsca nienaturalnego styku w zestawie. Ostatecznie łatwiej nam później będzie sprzedać zadbany instrument.

24. ZADBAJ O UCHWYT

Tutaj duże znaczenie ma rodzaj pałek np. Zildjian i Vater produkują pałki z gumowym uchwytem. Firmy też oferują pałki nielakierowane, co niektórzy w ciemno uznają za najlepszą metodę. Nie do końca jest to prawda, bo są bębniarze, którzy np. w pałkach Regal Tip mają tak, że jak spoci im się ręka, to lakier powoduje, że pałka bardziej się klei. Są też opcje oklejania zwykłym plastrem uchwytów lub też zakładania rękawiczek, co nie każdy lubi z racji mniejszego czucia. Można też smarować dłonie kleistą substancją (np. woskiem do piłki ręcznej) lub użyć talku. Pamiętajmy – to wszystko zależy od naszej potliwości i wymaga uprzedniego sprawdzenia. Prostym i najtańszym sposobem jest zrobienie sobie nacięć na uchwycie.

25. GRAJ Z INNYMI

To, co mówiliśmy na wstępie. Żadne triki i magiczne sposoby nie uczynią nas lepszymi instrumentalistami, jeśli nie będziemy sumiennie i wytrwale ćwiczyć. Żadne ćwiczenia i spędzone godziny za bębnami nam się nie przydadzą, jeżeli będziemy wciąż siedzieć sami w piwnicy lub garażu. Tylko kontakt z innymi muzykami pozwoli nam rozwinąć muzyczny alfabet, pozwoli też na odnalezienie się w praktyce w stylistyce, jaka nam najbardziej pasuje. Tylko poprzez występy z innymi muzykami pokonamy strach przed sceną. Nikt nie łyknie twojego hasła „w domu mi wychodziło". Jest zbyt duża konkurencja, by czekać na zbawienie. Pamiętaj też o ważnej rzeczy, nie bądź dupkiem, jesteś perkusistą, masz określone miejsce w muzyce i w zespole. Jak chcesz być frontmanem – spróbuj śpiewać.

26. ZABEZPIECZ INSTRUMENT

Bębny to nie gitara, którą można wziąć ze sobą do kabiny samolotu. Nasz mebel dostaje ostro w kość, jak przychodzi nam zagrać kilka koncertów z rzędu, a jak dochodzi do tego kapryśna temperatura to zabezpieczenie instrumentu staje się kluczowe. O ile bębny można jeszcze wozić w miękkich pokrowcach (często decyduje tu kwestia pomieszczenia sprzętu w aucie) to w kwestii talerzy warto zainwestować mimo wszystko w sztywny futerał, który uratuje nam blacharkę przed minimalnymi stłuczeniami rogów, co jest najszybszą drogą do pęknięcia talerza. Nie musi to być od razu dość kosztowny Hardcase, chociaż walory tych sztywnych futerałów są bezsprzeczne.

27. NAGRYWAJ SWOJĄ GRĘ

Rejestracja swojej gry to jeden z lepszych, przyjemniejszych i obecnie łatwiejszych sposobów na polepszenie swoich umiejętności. Oczywiście wszystko pod warunkiem, że będziesz analizować swoje nagrania. Dotyczy to nie tylko samej jakości gry, ale też pozycji za instrumentem oraz tym samym aspektu wizualnego, który jest w przypadku perkusji elementem istotnym. Kiedyś jedną z metod było granie do lustra (o czym przekonał się najlepiej Tomek Goehs), teraz przy takich rozwiązaniach technicznych nagranie chociażby kilku kluczowych minut, podsumowujących próbę, może być doskonałym materiałem poglądowym.

28. MYŚL SAMODZIELNIE!

Żyjemy w czasach, gdzie wiele osób oddaje się bezgranicznie informacjom znalezionym w Internecie. O ile takie fora perkusyjne jak Polish Drummers dają nam sporo potrzebnych podpowiedzi i porad, to nic nie zastąpi nam zdrowego rozsądku i myślenia. Nie bójmy się zadawać pytań, nie wszyscy muszą wszystko wiedzieć, ale też nie próbujmy od razu wprowadzać jakieś rozwiązania na siłę w chwili, gdy czujemy, że coś już na wejściu nam nie będzie pasowało np. dobór talerzy (chcemy ciemne, a wciskają nam jasne), pałek (wolimy inny model) lub ustawienie zestawu (w stylu: „Bo tak się teraz gra"). Internet jest teraz zaśmiecony pseudo poradami i zwykłymi bzdurami. Od samego siedzenia w necie jeszcze nikt dobrze nie zagrał, trzeba to przekuć w grę za zestawem.

Z każdym regularnym numerem magazynu

w prezencie dla Prenumeratorów dwustronny plakat

Szanowny Kliencie, od 25 maja 2018 roku w krajach Unii Europejskiej obowiązuje Ogólne rozporządzenie o ochronie danych osobowych (RODO). Zachęcamy do zapoznania się z poniższą klauzulą informacyjną.

Administratorem Twoich danych jest AVT-Korporacja sp. z o.o. z siedzibą ul. Leszczynowa 11, 03-197 Warszawa, e-mail: prenumerata@avt.pl. Chodzi o dane osobowe, które zbieramy, aby móc wysłać Ci nasze czasopisma w formie drukowanej lub elektronicznej oraz inne towary (np. prezenty), a także w innych prawnie usprawiedliwionych celach, w tym marketingu bezpośredniego naszych produktów i usług (tzw. uzasadniony interes administratora). Podanie danych jest dobrowolne, ale niezbędne do zrealizowania zamówienia na prenumeratę.

Twoje dane osobowe mogą być przekazane Poczcie Polskiej, która będzie dostarczać do Ciebie przesyłki. Bez Twojej zgody nie przekażemy i nie będziemy dokonywać obrotu (nie użyczymy, nie sprzedamy) Twoich danych osobowych innym osobom lub instytucjom. Twoje dane osobowe możemy przekazać jedynie podmiotom uprawnionym do ich uzyskania na podstawie obowiązującego prawa (np. sądy lub organy ścigania) – ale tylko na ich żądanie w oparciu o stosowną podstawę prawną. Będziemy przetwarzać Twoje dane osobowe przez 5 lat od zakończenia roku obrachunkowego, w którym wystąpiła ostatnia płatność. Dane osobowe do celów marketingowych będziemy przetwarzać do czasu wycofania przez Ciebie zgody na przetwarzanie lub do czasu usunięcia danych.

Informujemy, że masz prawo do żądania od administratora dostępu do Twoich danych, ich sprostowania, usunięcia, ograniczenia ich przetwarzania, wniesienia sprzeciwu wobec przetwarzania Twoich danych lub ich przenoszenia. W każdej chwili możesz odwołać zgodę na przetwarzanie Twoich danych osobowych oraz możesz zażądać, by Twoje wszystkie dane zostały przez nas usunięte.

PRENUMERATA

ROCZNA PRENUMERATA Z RABATEM 25% **TYLKO 127,80 ZŁ**

E-prenumerata

Prenumerata roczna wersji cyfrowej (pdf) kosztuje 84,10 zł (**rabat 15%**).

Prenumeratorzy wersji drukowanej za równoległe e-wydania płacą 20% ceny: opłata za e-prenumeratę równoległą wynosi **19,80 zł**.

Przywileje Prenumeratorów

Jeśli zamawiasz prenumeratę na **www.avt.pl** po raz pierwszy lub przedłużasz ją po zalogowaniu na www.avt.pl, otrzymasz **kody rabatowe** na **bezpłatne pobranie** dowolnych e-wydań z oferty na stronie **www.UlubionyKiosk.pl.**

Prenumeratorzy mają też **od 30 do 50% zniżki** na zakupy na www.UlubionyKiosk.pl (podaj numer swojej prenumeraty podczas składania zamówienia).

PRENUMERATĘ ZAMÓWISZ: **mailowo – prenumerata@avt.pl, na www.avt.pl lub wpłacając na konto AVT-Korporacja sp. z o.o. ING Bank Śląski 18 1050 1012 1000 0024 3173 1013**

NAGRYWANIE VIDEO

Kilka podpowiedzi

JEŻELI CHODZI O NAGRYWANIE TZW. DRUMCAMÓW, CZYLI FILMÓW PERKUSYJNYCH, NIE MA W POLSCE LEPSZEGO EKSPERTA NIŻ BARTEK „SZOPIX" CZERNIACHOWSKI. PERKUSISTA ZESPOŁU AGNIESZKI CHYLIŃSKIEJ OPRÓCZ UMIEJĘTNOŚCI PERKUSYJNYCH ZNANY JEST Z NIEZWYKLE POMYSŁOWYCH ZDJĘĆ I FILMÓW DOKUMENTUJĄCYCH JEGO GRĘ. PREZENTUJEMY ZATEM KILKA PORAD W TEMACIE NAGRYWANIA VIDEO PROSTO OD SZOPIXA.

Temat nagrywania drumcoverów lub jak kto woli drumcamów poruszałem na łamach Perkusisty w 2015 roku (artykuł dostępny na stronie magazynperkusista.pl). Minęły 3-4 lata i tak naprawdę znaczenie jest to samo – kamera plus perkusja plus dźwięk plus obraz daje nam drumcam. Takie proste, a jednak. Wielu z tym sobie radzi, a wielu ciągle popełnia błędy, na które 3 lata temu można było machnąć ręką i powiedzieć: „Aaa, dobra, może być", ale czasy się na tyle zmieniły, że warto wprowadzić poprawki.

W ostatnim czasie, czyli przez jakieś 2 lata, grywam więcej koncertów, dlatego bardziej skupiłem się na nagrywaniu wersji koncertowych. Mam taką możliwość, więc czemu tego nie wykorzystać.

W takiej sytuacji sprawę trzeba podzielić na nagranie ze sceny, gdzie można w fajny sposób zrobić klip dla swojej kapeli, pokazać ruch sceniczny i żywiołowość publiczności, zabawę z nią.

Druga opcja to właśnie tradycyjny film perkusyjny, we własnej kanciapie, którą dobrze znamy. Ewentualnie studio nagraniowym, tutaj obraz będzie bardzie statyczny, a kamery w większości pokazują nasza pracę przy zestawie

SCENA

Mamy możliwość zagrania fajnego koncertu np. festiwal zespołów czy support przed gwiazdą w swoim mieście albo daleko od domu, nie ma znaczenia.

Scena się zgadza, są podesty, jest czas na próbę, są światła, no i jest publiczność. Mówiąc szczerze, często mamy takie możliwości? Nie wiadomo, więc trzeba to koniecznie wykorzystać w 100%, bo dany materiał może stać się przepustką dla nas, naszej działalności czy reklamą dla naszej kapeli.

Najlepiej już mieć w głowie plan, jaką piosenkę nagrywamy. Nagrywanie całego koncertu? No ok, ale kto w sieci będzie chciał oglądać cały koncert? Statystycznie czas oglądania i utrzymania w sieci widza zmniejsza się bardzo szybko, takie czasy – 1 minuta na Instagramie, a w serwisie YouTube max 3 minuty. Patrząc z perspektywy

Sprzęt w gotowości.

całego koncertu wypada to krótko, dlatego nastawić się i wybrać konkretny utwór.

Kamery, no właśnie i teraz pytanie, ile ich mamy czy w ogóle coś mamy. Obecnie na rynku jest wiele kamer różnych marek i wszystko jest kwestią, czy nas stać, czy chcemy inwestować w siebie i jak podchodzimy do naszej kariery, jaką drogę chcemy obrać.

Ja osobiście od zawsze używam kamer GoPro od wersji Hero 2 do współczesnej wersji GoPro Hero 7 Black (nie, nie dostaję od tej firmy pieniędzy). Po prostu znam ten sprzęt od 6 lat, znam działanie i możliwości tych kamer i wiem, że mogę liczyć na wsparcie ekipy z Free Way (dystrybutor) – zalewam ich pytaniami, których... czasem nie rozumieją. Specyfika miejsca (czytaj: scena i bębny) jest inna niż stoki narciarskie czy fale i plaża, gdzie najczęściej jest używana kamerka GoPro.

Mam też dwa fajne aparaty Sony (Alpha 7IIS i 7IIIR), są to stosunkowo drogie sprzęty, które potrzebują dodatkowo obiektywów i wiedzy, jeśli chodzi o ustawienie. Mówię to po to, żeby dać do zrozumienia, że nie są to konieczne narzędzia, które musisz mieć, u mnie to się wiąże zwyczajnie z pasją, a nie chęcią szpanowania. Mamy teraz rewelacyjne telefony czy inne urządzenia, które doskonale nagrywają obraz i także nadają się do stworzenia drumcamery.

Przykład: Kamerka nad bębnami skierowana na bębny i jak się da też na całą scenę wymaga to mocnego statywu i kamery ze stabilizacją obrazu – podest podczas grania cały się trzęsie. Kamerka na bębny z przodu pokazuje, jak sobie radzę oraz jak fajnie buja się ride, kamerka na floor tomie, zawieszona nisko, szeroki kąt, żeby pokazać tomy i mnie podczas robienia przejść, kamera z lewej strony ustawiona na werbel, czasem wychodzi efektowne ujęcie, jak pęka pałeczka od uderzeń w obręcz. Wszystko ustawione na 25 klatek z ISO 1600.

Trzeba zacząć. Fajnie, jak koledzy z zespołu w tym trochę pomogą. Poproś gitarzystę, żeby ustawił swój telefon, podobnie klawiszowca oraz wokalistę lub basistę i już będą 3-4 urządzenia, którymi można coś nagrać, do tego dodaj może dwie kamerki i efekt prawdopodobnie będzie, ale to początek.

Kadrowanie i światło – scena zazwyczaj jest dynamiczna, jeśli chodzi o światło i albo jest ciemno, albo bardzo jasno. Cóż, „świetlicy" tak świecą. Nie oszukujmy się, tutaj właśnie im sprzęt lepszy tym lepiej zostanie to nagrane, a tu – jak wiadomo – zaczynają się koszty.

Zacznijmy jednak od telefonów i może kilku pożyczonych kamer (np. dwóch). Ustaw je w poziomie, bo tak zazwyczaj się nagrywa, widzę często, jak ludzie nagrywają telefonem coś w pionie i .... no i chyba dlatego instastory i facebook jest zrobiony w pionie. My tu jednak staramy się zrobić porządną drumcamerę. Zresztą nowe GoPro ma możliwość nagrywania relacji w pionie – to nowość i dostosowanie się do nawyków, jakie wyrobiły się na rynku, ale chyba wiadomo, że bębny lepiej będą wyglądać w ujęciu poziomym.

Jeśli chodzi o kadry to polecam kadr z góry na bębny, to najlepszy kadr dla bębniarza!

Kadry z przodu, które zastosowałem u Aarona Spearsa czy Erica Moore wyszły rewelacyjnie. Kadr od strony tomów – w moim wypadku jest to strona prawa – na wysokości tomu, lekko nad nim. Mamy więc trzy ujęcia (góra, przód, bok) czyli trzy kamery albo smartfony. Nie polecam stosować mocowań do bębna, a to ze względu na zbyt duże drgania, jakie powstają gdy gramy z pasją.

Jeśli mamy jeszcze jakieś kamerki albo telefony ustawiamy je w stronę publiczności albo, jeśli publika za bardzo nie dopisała, to kierujemy na muzyków. Fajną opcją jest mocowanie kamer na gitarach. Mega sprawa, która dodaje dużej dynamiki do drumcamu. Przylepce, czy to GoPro, czy innej firmy, są tak zrobione, że nie niszczą gitar klejem i łatwo je zdemontować. Starajmy się ustawić wszystkie urządzenia w przybliżonych wartościach, jeśli chodzi o klatki. Polecam 25 k/s i sprawa załatwiona!

I tu uwaga, gdy mamy już to wszystko, zostaje nam tylko wziąć pałeczki i... wróć! **Dźwięk!** To drugi z podstawowych elementów, bo co nam po pięknym drumcamie, gdy dźwięk to czyste buczenie i szumienie. Najlepsza opcja to laptop podłączony do miksera i nagrywanie śladowe, które można potem ładnie wyedytować i obrobić, ale nagranie wszystkiego na Zooma, który znajduje się z przodu sceny też potrafi dać radę. Do tego wszystkie urządzenia na scenie też nagrywają dźwięk, więc można to zebrać i ładnie połączyć. Sam pomysł montowania wszystkich elementów pozostaje już do waszej kwestii i pomysłu, jaki macie. Inwencja twórcza! Osobiście pracuję ma Macu, więc Final Cut Pro do montowania mi w zupełności wystarcza, ale są też inne programy. Pamiętajmy o czołówce do filmiku i może o logo zespołu albo o swoim, ja staram się to robić, bo jest to mój znak, który mówi, że sam jestem autorem tego filmu.

KANCIAPA

Tutaj temat jest bardziej prosty od strony technicznej, ale trudniejszy, jeśli chodzi o pomysł montowania, jeżeli zależy nam na oryginalności i wyróżnieniu się spośród wielu podobnych.

Efektowne ujęcie z gitary basowej jest dobrym urozmaiceniem filmu.

Dynamiczne ujęcie z filmu z Ericem Moorem podczas koncertu w Grodzisku. Materiał dostępny na YouTube.

kartony, zrobić klimat do utworu, ściągnąć plakat z 2004 roku z jakąś roznegliżowaną panią lub starym Polonezem, bo w finalnym projekcie średnio to się prezentuje. Takie detale później wychodzą i przykuwają uwagę i narzucają komentarze w określonym tonie.

Sprawa dźwięku jest też prostsza i łatwiejsza do opanowania. Możemy nagrać dźwięk na kamerki lub telefony albo najlepiej na laptopa czy komputer stacjonarny. Zmiksować samemu albo dać komuś, kto się na tym zna lepiej (ja tak robię), jest mnóstwo pasjonatów home recordingu.

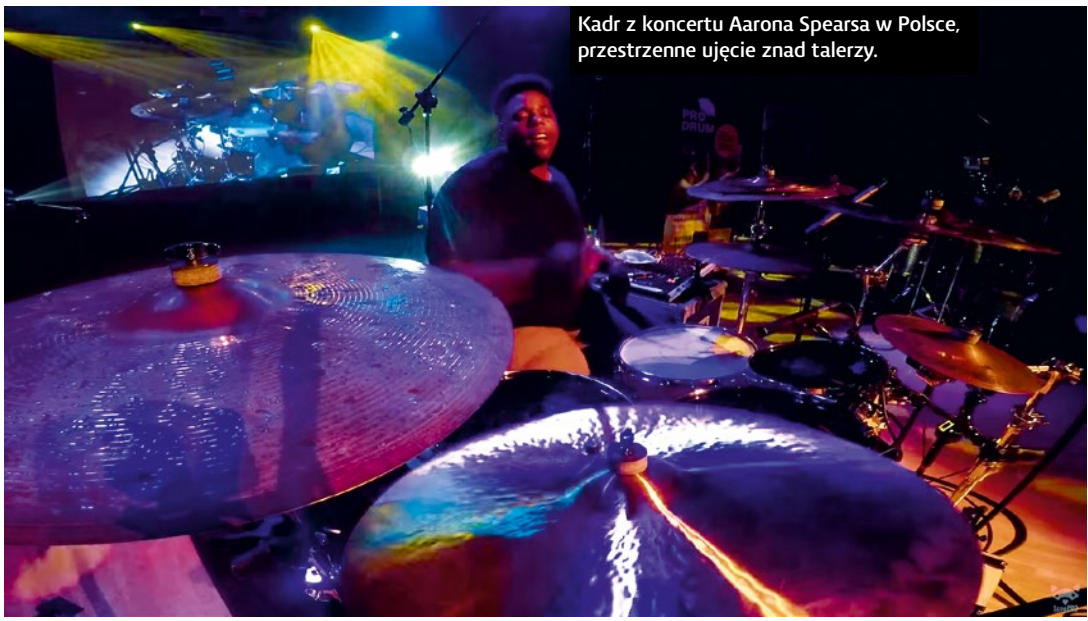
Na koniec zostaje zabawa w montaż i tu zwracam uwagę na to, by podejść do tego rozważnie, robić przejścia tak, jak się to powinno robić czyli, jeśli uderzasz w blachę w jakimś akcencie, zrób tam przejście kamery! Często oglądałem filmy, gdzie autor ciął film, gdzie popadnie już nie mówiąc o tym, że gdy jest solo na gitarze to pokazuje się np. saksofon.

Przykład: Doświetl bębny z góry tak, żeby światło ogarnęło bębny, ale jak najmniej otoczenia, lampa z przodu na centrale i ewentualnie z tyłu, żeby zrobić klimat, może jakimś ciepłym światłem? Kamerki podobnie jak przy koncercie, jeśli chodzi o ustawienie, tutaj można powalczyć z ISO, bo mamy kontrolę nad mocą światła, na koncercie niestety już nie.

W naszej kanciapie mamy więcej możliwości, jeśli chodzi o światło, które jak już pisałem, jest bardzo istotne dla całego obrazka. Pamiętajmy, że jest to jeden z najważniejszych elementów udanego nagrania perkusyjnego. Na rynku jest duży wybór lamp (w pakietach z parasolkami, statywami), więc nie będę wskazywał konkretnych, muszą być i już!

Podobnie jak na scenie, jeśli chodzi o system nagrywania możemy użyć kamer, aparatów albo telefonów. Pamiętajmy o zachowaniu jednolitości w klatkach, żeby obraz nam się zgadzał oraz jeśli jest możliwość o temperaturze światła, bo to też można w wielu przypadkach ustawić, ale to już na inną pogaduchę.

Jeżeli chodzi o kadry to jak zwykle niezastąpiony najlepszy od góry, bo pokazuje cały zestaw, a możliwe, że chcemy zareklamować blachy lub naciągi, jeżeli współpracujemy z jakąś firmą. Reszta już zależy od inwencji twórczej. Często oglądając drumcovery czy drumcamy widać otoczenie, więc warto posprzątać kable, kubki czy


Kadr z koncertu Aarona Spearsa w Polsce, przestrzenne ujęcie znad talerzy.

Ujęcie nad floor tomami, obejmuje zestaw i świetnie prezentuje się podczas przejść.

PODSUMOWUJĄC

Drumcam czy drumcover ciągle mają się dobrze i odpowiednio zrealizowane są ważnym orężem w autopromocji. Media społecznościowe, jak Instagram, dają nam wiele możliwości do działania i już nieraz zdarzały się przypadki zdobycia angażu poprzez dobrze wykonane teledyski perkusyjne.

Dostęp do sprzętu, jak i wiedzy na temat „jak to robić" jest wszechobecny, więc bierzemy się do pracy. Najlepiej iść na jakość, a nie na ilość – taka moja rada na koniec. Mieć pomysł na siebie i nie kopiować innych.

Pozdrawiam, Szopix

OPEN MINDED DRUM CAMP

3-8 SIERPNIA 2019
ŻYWIEC

FAMULARO & HESSLER

TEGO JESZCZE NIE BYŁO!

Przez ostatnie dwie edycje wraz z Clausem Hesslerem pracowaliśmy z grupą studentów rozwijając ich technikę, koordynację i ekspresję za bębnami. W efekcie udało się wypracować szereg edukacyjnych pomysłów i stworzyć wyjątkową atmosferę, która usprawnia nasz perkusyjny rozwój.

W tym roku, dodatkowo, mamy dla Was coś specjalnego. Postanowiliśmy poszerzyć naszą kadrę o jeszcze jednego wybitnego perkusistę. Dom Famularo odwiedził Polskę już kilka razy, prowadząc m.in. masterclassy. Jednak tak oryginalne połączenie wykładowców, oraz nieprzeciętny charakter nauczania to coś co wydarzy się w naszym kraju po raz pierwszy.

Szykujemy się na podwójną dawkę edukacyjnych wyzwań, ćwiczeń i niezapomnianych wrażeń.
Jeśli szukasz wiarygodnych informacji, odpowiedzi na pytania od wybitnych specjalistów i ogromnej dawki inspiracji.
Ten camp jest dla Ciebie!

PEŁNE 6 DNI KONKRETNEJ NAUKI Z DWOMA PERKUSISTAMI I EDUKATORAMI ŚWIATOWEJ KLASY

WYJĄTKOWE WSPARCIE PERKUSYJNE OD SZYMONA FORTUNY ORAZ EKIPY OPEN MINDED

Wspólnie z naszymi wykładowcami będziemy studiować materiał w oparciu o **cztery główne filary,** wokół których będą ewoluowały wszystkie tematy:

RĘCE . NOGI
EKSPRESJA
BUDOWA GROOV'U

DOWIEDZ SIĘ WIĘCEJ I ZAREJESTRUJ SIĘ JUŻ TERAZ NA:

WWW.OPENMINDEDDRUMMING.COM

CAMP Z MYŚLĄ O TOBIE!

PODSTAWY NAGRYWANIA WŁASNEJ GRY

NAGRYWANIE BĘBNÓW OD LAT STANOWI NIE LADA WYZWANIE DLA REALIZATORÓW, A TO ZA SPRAWĄ ZŁOŻONOŚCI ZESTAWU I TO NIE TYLKO POD KĄTEM KONSTRUKCYJNYM, ALE PRZEDE WSZYSTKIM SPEKTRALNYM. NISKO BRZMIĄCY BĘBEN BASOWY, KRÓTKI ATAK WERBLA, ŚRODKOWE BRZMIENIE TOMÓW, KĄŚLIWOŚĆ HI-HATU I BLASK CRASH'Y REZYDUJĄ W NIEMAL CAŁYM ZAKRESIE SŁYSZALNEGO PASMA, A DO TEGO KAŻDY Z TYCH ELEMENTÓW JEST WAŻNY I NIEGODNY KOMPROMISÓW. DLATEGO NASZYM ZADANIEM BĘDZIE ZNALEZIENIE ODPOWIEDNIEGO BALANSU MIĘDZY ELEMENTAMI PERKUSJI WRAZ Z ZADOWALAJĄCYM EFEKTEM BRZMIENIOWYM.

Oprócz warstwy merytorycznej (formy, aranżu, groove'u) wypracowywanej żmudną, powtarzalną pracą warto wyrobić sobie dobre nawyki z zakresu etyki studyjnej, które w przyszłości okażą się nieodzowną częścią warsztatu. I choć wydawałoby się, że samo nagrywanie to wciskanie przycisku „record" i granie, to jednak zanim do tego dojdzie, należy poświęcić odpowiednią ilość czasu na przygotowanie sesji i wypracowanie satysfakcjonującego brzmienia. Dlatego też we wstępie skupimy się na przygotowaniu do nagrania.

PRZYGOTOWANIE

Przygotuj pomieszczenie, sprzątnij walające się pokrowce, wynieś śmieci pozostałe po ostatniej imprezie. Będziesz potrzebować przestrzeni roboczej, a poza tym lepiej pracować w odpowiednich warunkach.

Gavin Harrison zagrał u siebie wiele sesji, podczas których nawet nie poznał osobiście muzyków, z którymi gra na płycie.

Fot. Archiwum Gavina

Istnieje prawdopodobieństwo, że twoje bębny stoją tam, gdzie stoją, tylko dlatego, że je tam postawiłeś, a nie dlatego, że dobrze tam brzmią – upewnij się, że perkusja dobrze brzmi akustycznie. Weź werbel lub floor tom i uderzając pałką przemieszczaj się po pomieszczeniu słuchając, jak zmienia się rezonans bębna oraz jego stosunek do ataku, wybierz punkt, w którym uznałeś brzmienie za atrakcyjne i rozstaw wokół resztę zestawu. Oczywiście każde pomieszczenie jest inne i zmiany te będą mniej lub bardziej zauważalne, niemniej nie warto lekceważyć tego kroku. Teraz zadbaj o odpowiedni balans między blachami a kadłami, może ten hałaśliwy hi-hat przeszkadzający gitarzyście warto wyciągnąć z szafy? Odśwież blachy, w miarę możliwości wymień leciwe membrany, zwróć uwagę na strój bębnów, uderzając w każdy bęben po kolei posłuchaj, czy nie brzęczy żadna ze śrubek, czy nie skrzypi mechanizm hi-hatu lub stopki. Wyeliminuj wszystkie dźwięki obce tzn. nienależące do zestawu.

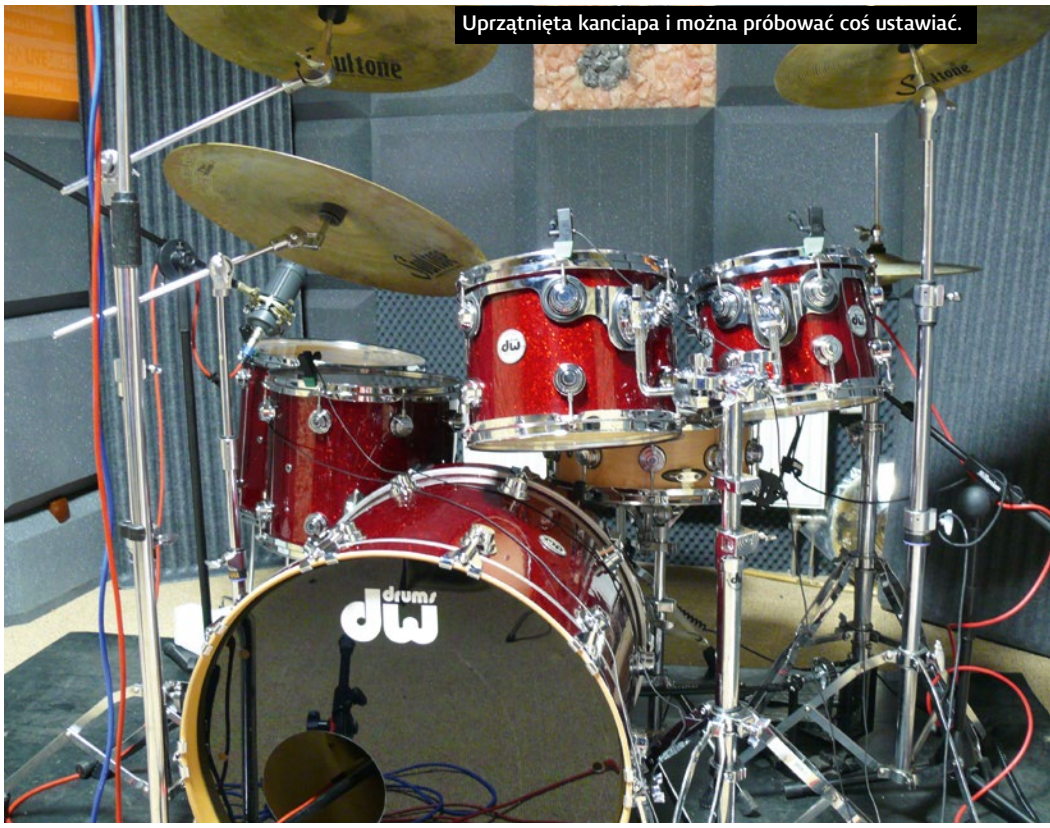
W dalszej części zajmiemy się skompletowaniem sprzętu, czyli narzędzi do rejestracji śladów audio.

Interface audio – to nic innego jak zewnętrzna karta dźwiękowa, komunikująca się z komputerem za pośrednictwem USB lub FireWire, wyposażona w niezbędne sekcje wejścia i wyjścia oraz miksu. Przy doborze takiego interface'u należy zwrócić uwagę na ilość i rodzaj wejść, za pomocą których wprowadzimy sygnał dźwiękowy do komputera. W naszym przypadku za minimum ustalmy dwa preampy mikrofonowe z wejściami XLR (same wejścia Jack 1/4" nie spełnią naszych wymagań) lub wejściami typu combo czyli XLR i Jack w jednym. Najlepiej, gdyby preampy wyposażone były w zasilanie phantom (zwykle jest to przełącznik z opisem phantom lub 48V), niezbędne do zasilenia mikrofonu pojemnościowego (o tym nieco później). Opcjonalnie dodajmy przełącznik polaryzacji ∅ (często mylnie nazywany przełącznikiem fazy) oraz tłumik PAD, zmniejszający czułość sygnału na wejściu mikrofonowym, szczególnie przydatny przy dźwiękach o dużym ciśnieniu akustycznym (patrz: bębny).

W sekcji wyjść oczekujemy stereofonicznej pary Main Out, wysyłającej sumę sygnału z poziomem liniowym, zatem bez znaczenia będzie standard gniazd czy to XLR czy Jack, do tego wyjście słuchawkowe pozwalające regulować miks potencjometrem z niezależną regulacją od głównych wyjść (Main Out).

Tak skonfigurowany interface należy podłączyć do jakiegoś komputera, obsługującego standard USB lub FireWire, a pisząc „jakiegoś" wcale nie trywializujemy, gdyż do rejestracji stereofonicznego śladu audio wcale nie potrzebujemy super szybkiego kompa z procesorem 1 000 000Ghz, wystarczy nawet stary, stacjonarny komputer z szybkim dyskiem (nieprzerywającym pracy przy zapisie), byle tylko nie hałasował przestarzałymi wiatrakami.

DAW – pozostaje jeszcze kwestia software'u, oprogramowania, w którym zapiszemy naszą pracę. Dobra wiadomość jest taka, że producenci interface'ów zwykle dołączają wersje lite flagowych kombajnów roboczych DAW (Digital Audio Workstation), które z powodzeniem



Uprzątnięta kanciapa i można próbować coś ustawiać.

możemy zastosować w naszej pracy. Jeśli jakimś cudem zawieruszyliśmy wersję pudełkową lub kupiliśmy interface z drugiej ręki, pozostaje nam wyszukanie w sieci jednego z wielu dostępnych programów, ale szukając skupmy się raczej na DAW'ach, a nie edytorach audio, bo te często nie umożliwiają wielościeżkowego zapisu lub edycji.

Mikrofony – oczywiście za niezbędny element sesji nagraniowej możemy uznać mikrofon, toteż poniżej przedstawimy podstawowe rodzaje mikrofonów wraz z charakterystyką kierunkową.

- Dynamiczne – to mikrofony bardzo wytrzymałe na wysokie ciśnienie akustyczne, dobrze znoszące szybki atak bębnów, dzięki niskiej czułości najczęściej używane do bliskich ujęć. Za absolutny klasyk należy uznać Shure Sm57, to wieloletni towarzysz każdego realizatora porównywalny do ołówka. Wielozadaniowy, niejednokrotnie ratujący sytuację, nieoceniony przy nagraniach werbla, jak i gitarowych wzmacniaczy. Słyszalny na niezliczonej ilości nagrań, w tym także topowych.

W przypadku stopy czy floor toma dobrym wyborem mogą okazać się równie sprawdzone dynamiki AKG D112, Shure Beta52A czy Sennheiser e602.

- Pojemnościowe – mikrofony o wysokiej czułości, ze względu na własny preamp (najczęściej umieszczony wewnątrz obudowy) wymagają zasilania phantom 48V (patrz: opis preampów w interface audio). Najczęściej wybierane do ujęć overhead (czyneli), akustycznego środowiska (ambientu) czy też całego zestawu perkusyjnego. W budowie niektórych modeli uwzględniono redukcję czułości przełącznikiem PAD czy też filtr dolnozaporowy, obcinający dolny zakres częstotliwości.

Mikrofony pojemnościowe dodatkowo możemy podzielić na wielkomembranowe, które poprzez fizyczne właściwości membrany są w stanie zebrać o wiele niższe częstotliwości niż ich

Który mikrofon do stopki? Shure Beta52A, Sennheiser e602 albo może AKG D112?

Fot. Paweł Ostrowski

Wymarzone warunki do nagrywania? Nie każdy ma takie możliwości.

małomembranowi kuzyni, wiernie rejestrujący wyższe pasma.

W praktyce najlepiej posiadać stereofoniczną parę „pojemnościówek", co okaże się bezcenne choćby przy rejestracji overhed'ów. Jako przykład posłużą sprawdzone w boju budżetowe C-2 od Behringera, rosyjskie Oktavy mk12 czy nieocenione klasyki ze srebrnym frontem AKG C414.

- Mikrofony USB – na koniec warto wspomnieć o tej grupie mikrofonów, zwłaszcza w warunkach nagrań domowych. Nie potrzebują one interface'u, ponieważ komunikują się bezpośrednio z komputerem przez USB, ale w kontekście naszej pracy niekoniecznie jest to zaletą. Po pierwsze wymaga to długiego kabla USB, po drugie często takie mikrofony mają przeznaczenie desktopowe, ukierunkowane na nagrywanie wokali, które mają odmienną charakterystykę dynamiczną niż bębny. Jeśli mamy akurat taki pod ręką, nie bójmy się go użyć, jednak nie przesadzajmy z entuzjazmem.

Kończąc wątek mikrofonów należy wspomnieć o charakterystyce kierunkowej tj. sposobie, w jaki mikrofony „słyszą" otaczające je środowisko akustyczne. Pokrótce, jeśli membrana mikrofonu reaguje na zmiany ciśnienia masy powietrza, niezależnie od kierunku, w którym występują, to mikrofon ma charakterystykę dookólną, wszechkierunkową, omni. Dodając do takiej membrany kolejną, będącą jej lustrzanym odbiciem, uzyskamy tzw. ósemkową (bi-kierunkową) charakterystykę, cechującą się odrzuceniem wszystkich dźwięków dobiegających z boków. Jeśli zaś zmiksujemy powyższe charakterystyki, w wyniku otrzymamy nową – kardioidalną, potoczną „nerkę", nazywaną tak ze względu na kształt paternu polarnego, obrazującego kierunkowość „słyszenia" mikrofonu, odrzucającą dźwięki dochodzące z tyłu.

Zamykając sekcję sprzętu należy wspomnieć o cichych bohaterach sesji nagraniowej – kablach i statywach. Należy zadbać, by były one w najlepszej kondycji i raczej pomagały w sesji niż przeszkadzały. Mowa tu o niestykających wtyczkach, brumiących czy przyciśniętych nogą stołka kablach czy obniżających się w trakcie nagrania statywach, niweczących w ten sposób cały trud przygotowań i ustawiania brzmienia. Takim sytuacjom mówimy stanowcze „nie!".

SESJA NAGRANIOWA

Pomieszczenie ogarnięte, bębny przygotowane, sprzęt skompletowany, od czego w takim razie zacząć? Żeby nie utrudniać sobie zadania zacznijmy od ustawień... sesji w środowisku DAW.

Każde rejestrowane przez nas nagranie będzie zapisywane w sesji programu, a jak to z programami bywa, przed użyciem należy skonfigurować kilka ustawień. Po pierwsze wybierzmy sterownik karty dźwiękowej, na której pracujemy, potem próbkowanie i rozdzielczość bitową (najczęściej 44.1kHz/24bit), format zapisywanych plików audio jako bezstratny (wav lub aiff), ustalmy tempo projektu i głośność metronomu, jeśli trzeba zaimportujmy ścieżkę podkładu, ustawiając jej odpowiednie proporcje głośności i ostatecznie stwórzmy ścieżkę z wejściem, na którą będziemy rejestrować ślad wybranego mikrofonu. Możemy zaczynać? Oczywiście, że nie, teraz najlepsza część nagrania, czyli wybór miejsca ustawienia mikrofonu!

Jako przykład wybierzmy prostą, niemal „harcerską" technikę – technikę „kolanową", polegającą na umiejscowieniu mikrofonu tuż przy górnej krawędzi werbla od strony mechanizmu stopy, kierując jego membranę w górę. To ustawienie pozwoli ująć całe bębny jako bliskie ujęcie z cofniętymi proporcjami blach. Zanim zaczniemy modyfikować umiejscowienie mikrofonu ustalmy wysterowanie sygnału w preampie mikrofonowym interface'u. To bardzo ważny krok, pominięty lub zlekceważony może zdegradować jakość nagrania!

Tomek Łosowski ma duży komfort korzystania ze studia we własnym domu.

Oczywiście są dwie szkoły ustawiania poziomu sygnału wejściowego – pierwsza wymaga, by bębniarz uderzał w dany instrument regularne ćwierćnuty, podczas, gdy realizator ustala potencjometrem odpowiedni poziom. W praktyce nie zawsze się to jednak sprawdza, gdyż onieśmielony sytuacją wykonawca uderza dużo lżej w stosunku do właściwego wykonania lub odwrotnie – rozentuzjazmowany pałker bije jak najmocniej, by w trakcie właściwego nagrania ledwie plumkać na bębenkach. Życiowym zaś przykładem i w naszym kontekście bardziej praktycznym, skoro nagrywamy siebie sami, jest zagranie na całym zestawie najmocniejszej partii z utworu i w kilku próbach ustaleniu poziomu wejściowego, podczas, gdy wskaźnik sygnału szczytowego będzie oscylował między – 12 a – 6dBFS, zostawiając tym samym bezpieczny zapas dynamiki tzw. headroom. **(rys.1)**

Ok, wróćmy do pozycji mikrofonu. W zależności, jakiego „sita" użyliśmy, nasze rezultaty mogą być różne tzn. jeśli użyliśmy dynamicznego SM57 – na pierwszym planie jest werbel, tuż za nim stopa (pozbawiona low endu) i tomy oraz cofnięte blachy. Ze względu na niską czułość „dynamiki" blach raczej nie przybliżymy, ale możemy skorygować proporcje stopy, obniżając mikrofon lub lekko pochylając go w kierunku tomów. Jeśli zaś użyliśmy „pojemnościówki" o charakterystyce dookólnej zauważymy, jak zestaw ożył, pojawiło się więcej blach, dźwięk stał się bardziej otwarty. To ze względu na wysoką czułość mikrofonu względem dynamicznego „esema" oraz charakterystykę kierunkową. Jedno miejsce, dwa różne rezultaty. Mało tego, ustawienie mikrofonu w tej pozycji jest zupełnie nieintuicyjne, wydawało się wręcz absurdalne, a mimo to działa...

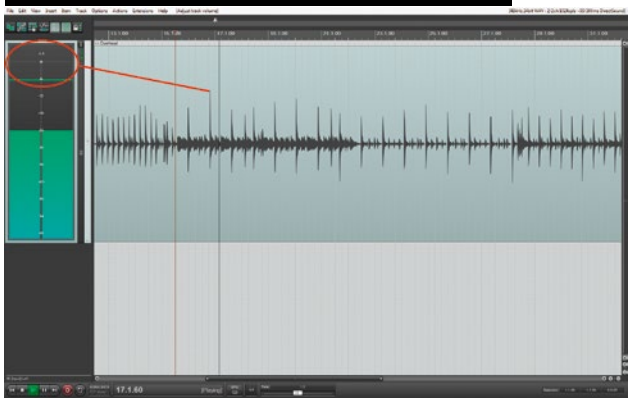
Spróbujmy bardziej przewidywalnego ustawienia i ustawmy mikrofon pojemnościowy o charakterystyce kardioidalnej naprzeciw zestawu w odległości około 1,5 metra na wysokości tomów. W ten sposób usłyszymy pełen zestaw perkusyjny wraz z blachami i pomieszczeniem. Szukając odpowiedniego balansu między blachami a bębnami modyfikujemy ustawienia wysokości mikrofonu, zmieniając zaś dystans od bębnów zmienimy proporcje między zestawem a pomieszczeniem. Jeśli interesuje nas żywsze brzmienie użyjmy charakterystyki dookólnej, o ile pozwala nam na to mikrofon.

To tyle na początek, teraz mamy świadomość, jak rodzaj i ustawienie mikrofonu wpływają na brzmienie perkusji oraz jak ustawić sygnał wejściowy, unikając niepożądanych przesterów. W następnym przykładzie poznamy naturę fazy sygnału dźwiękowego oraz **jak przesunięcie fazowe wpływa na ostateczne brzmienie nagrania**.

Ustawmy wielkomembranowy mikrofon pojemnościowy około metra nad werblem, tak, by membrana celowała w jego środek. Nagrajmy fragment, uprzednio regulując poziom wejściowy sygnału, i odsłuchajmy rezultat, zwracając uwagę na proporcje między elementami zestawu. Powinniśmy otrzymać niemal wszystkie składowe perkusji z dominującym werblem i zdyskryminowaną stopą, co akurat nie powinno dziwić, gdyż centralka to jedyny instrument ustawiony w przeciwnym kierunku. Tak ustawiony monofoniczny overhead stanowi punkt wyjściowy przy omikrofonowywaniu perkusji i w odniesieniu do niego powinniśmy uzupełniać brakujące składowe, w tym przypadku powinien być to mikrofon zbierający bliskie ujęcie stopy, ale na potrzeby przykładu ilustrującego istotę fazy fali dźwiękowej dostawmy dynamicznego klasyka SM57 na werbel, gdyż w dziewięciu przypadkach na dziesięć problemy z fazą zaczynają się właśnie w konfiguracji overhead-werbel.

Samo usytuowanie mikrofonu werblowego powinno uwzględnić komfort gry z jednoczesną izolacją pożądanego źródła dźwięku, czyli samego werbla, bez przesłuchów innych instrumentów składowych, szczególnie hi-hatu, dlatego też częstym miejscem wybieranym przez realizatorów jest właśnie krawędź werbla od strony hi-hatu. Dzięki kardioidalnej kierunkowości mikrofonu odrzucane dźwięki, dochodzące z tyłu, to właśnie te niepożądane przesłuchy. Doprecyzowując wyjściową pozycję mikrofonu należy nadmienić, że jego membrana powinna znajdować się około 3-4 cm nad górną obręczą werbla i skierowana w najczęściej uderzane miejsce, czyli środek naciągu pod kątem 45 stopni. Jeśli proporcje między atakiem a rezonansem kadła są niezadowalające, należy je korygować poprzez zmianę kąta mikrofonu. Odchylając od środka w kierunku krawędzi uzyskamy więcej ciała, rezonansu bębna.

Rys. 1 – sygnał szczytowy nieprzekraczający – 6dBFS.



Rys. 2 – niezgodność fazowa, wynikająca z różnic czasowych, powodowanych dystansem od źródła dźwięku.

Rys. 3 – odwrócenie polaryzacji, niwelujące przeciwfazę.

Igor Falecki przeszedł drogę od amatorskich „nagrywek" do prezentacji swych umiejętności poprzez nagrania dobrej jakości.

Fot. Damian Cejlowski

Ash Soan stworzył sobie miejsce, w którym nagrywa dziesiątki sesji „na odległość".

Fot. Joby Sessions

Kończąc proces omikrofonowania wyregulujmy poziom nowo dodanego źródła i nagrajmy krótki fragment najlepiej z uwzględnieniem całego zestawu. Posłuchajmy obu śladów jednocześnie, skupiając się na werblu. Jeśli mieliśmy trochę szczęścia lub po prostu doświadczenia werbel stał się wyrazisty, zyskał więcej punch'u i urósł w proporcjach, w przeciwnym wypadku jego dominacja w zestawie została zakończona i obnażony z ciała ginie gdzieś w czeluściach zestawu. Oznacza to, że między tymi ścieżkami nie wystąpiła zgodność fazowa...

CZYM JEST FAZA I JAK SIĘ TO MA DO NAGRYWANIA BĘBNÓW?

Dźwięk to fala, fala to cykl, a faza określa, w jakim punkcie cyklu znajduje się fala dźwiękowa. Jest to cecha fali, postępująca wraz z jej przebiegiem czasowym, mająca formę sinusoidalną, wyrażana w stopniach.

Jeśli dwa sygnały, zawierające tę samą falę, spotkają się w tym samym punkcie fazy, ich amplitudy zsumują się, jeśli zaś faza będzie przeciwna – wartość amplitudy spadnie, kasując tym samym częstotliwość.

Przeanalizujmy nasz przykład pod kątem fazowym: werbel jako źródło dźwięku generuje fale, które docierają do mikrofonu z bliskiego ujęcia (sygnał A), oddalonego o zaledwie kilka centymetrów, a chwilę później rejestruje je mikrofon overhead'owy (sygnał B), oddalony od tegoż źródła o metr. Różnice czasowe wynikające z dystansu mikrofonów tworzą relacje fazowe między oboma sygnałami, co potocznie nazywane jest zgodnością fazową, a w praktyce objawia się jak w wyżej opisanym przykładzie. **(rys.2)**

Jak zapobiec problemom z fazą, powstającym na etapie nagrania? Po pierwsze akustycznie, czyli zmieniając dystans jednego z mikrofonów, w naszym przypadku najrozsądniej jest zmienić wysokość overhead'u, pamiętając jednak, że może mieć to wpływ na wcześniej ustalone proporcje. Jeśli jednak jesteśmy zadowoleni z brzmienia poszczególnych śladów solo, natomiast przytrafiła nam się niezgodność fazowa możemy użyć drugiej metody, prostszej, bo sprowadzającej się do naciśnięcia jednego przycisku – przycisku odwrócenia polaryzacji umieszczonym w preampie interface'u. Odwróceniem polaryzacji zmienimy biegunowość sygnału, ujmując rzecz prościej zamienimy plus z minusem, co w efekcie odwróci sygnał horyzontalnie, wynikiem czego fale, będące w przeciwfazie, osiągną zgodność fazową. **(rys.3)**

Od tego momentu każdy wprowadzany sygnał czy to stopy, tomów czy hi-hat'u należy sprawdzić pod kątem fazy, dlatego dobrze jest ustalić sygnał referencyjny, do którego będziemy równać pozostałe. Filozofie są różne – niektórzy uważają, że werbel, bo jest centrum zestawu, inni wskazują na stopę, gdyż zawiera najniższe częstotliwości stanowiące fundament, my pozostańmy przy overhead'zie, zbierającym zestaw w całości.

Ok, mamy już świadomość natury fali dźwiękowej, więc z pełną świadomością sfinalizujmy wcześniej rozpoczęte omikrofonowanie. Wróćmy do sytuacji, w której monofoniczny overhead, ustawiony metr nad werblem, obejmuje cały zestaw przejawiając dominacje werbla. Posłuchajmy jeszcze raz, zwracając uwagę na proporcje. Co możemy zmienić, czy proporcje tomów są wystarczające, który z elementów będzie skupiał najwięcej uwagi na słuchaczu? Oczywiście wybory będą subiektywne, zależne od kontekstu i balansu zestawu samego w sobie w rozumieniu akustycznym, jednak jednym prostym trikiem możemy zmienić balans w ujęciu overhead. Celowo ustawiliśmy mikrofon nad werblem, uznając go za centrum, punkt wyjściowy i to od niego odmierzamy proporcje. Jeśli brakuje nam tomów, przesuńmy mikrofon w ich kierunku, zachowując wysokość i kąt nachylenia. Nagrywamy, słuchamy. Brakuje floor toma czy raid'a? Przesuńmy mikrofon, ewentualnie zmieńmy jego kąt tak, by znad werbla „patrzył" na floor tom. Nagrywamy, słuchamy. W sztuce realizacji dźwięku istotna jest umiejętność podejmowania decyzji, to sztuka wyborów, subiektywnych odczuć, w której musimy umieć się odnaleźć, obierając wyobrażony efekt końcowy, do którego dążymy drogą eliminacji.

Po wielu próbach wycisnęliśmy, ile się dało z overhead'u, ale najprawdopodobniej w tym wszystkim brakuje stopy, a jeśli jest to niekompletnie zdefiniowana. Uzupełnijmy ten brak z zachowaniem wypracowanych wcześniej procedur.

Umiejscowienie mikrofonu do stopy w dużej mierze zależy od zamierzonego efektu końcowego, co ściśle wiąże się ze stylistyką wykonywanego gatunku, ale upraszczając temat mikrofon możemy umieścić wewnątrz bębna lub na zewnątrz. Zakładając selektywność brzmieniową stopy, prezentowaną przez klarowny atak preferowany przez zwolenników ciężkich brzmień, umieścimy mikrofon dynamiczny wewnątrz kadła na środku jego głębokości i wysokości, kierując go frontem na miejsce uderzane bijakiem.

Więcej definicji bębna, zbliżonej do jego akustycznych walorów, uzyskamy stawiając taki mikrofon tuż przy otworze rezonansowym, zbierając tym sporo podmuchu, niosącego niskie częstotliwości, odpowiadające za tąpnięcie.

Całkiem zbalansowany sound uzyskamy na zewnątrz bębna przy centralnym punkcie membrany rezonansowej. Oczywiście eksperymenty są jak najbardziej wskazane, każdy pomysł się liczy. Nie masz otworu rezonansowego? Wytnij! Szkoda ci membrany? Zdejmij ją, a powstały efekt piłki plażowej spróbuj wytłumić kocem, ręcznikami czy swetrem koleżanki. Improwizuj.

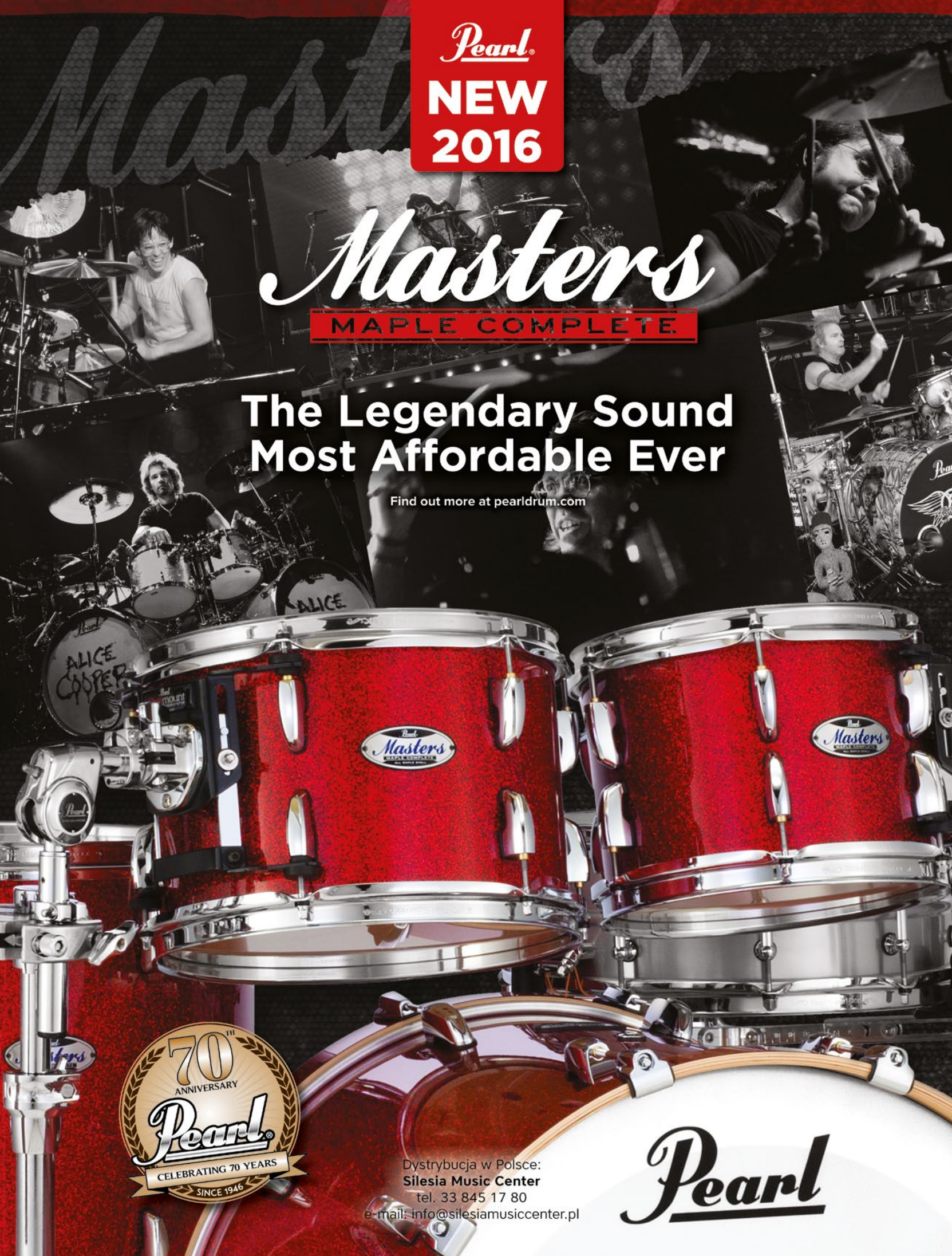
PODSUMOWANIE

Powyższy artykuł stanowi wstęp do sztuki nagrywania i prezentuje jedynie podstawy w podejściu do nagrań. Istnieje wiele technik mikrofonowych, przeznaczonych nie tylko do bębnów, a które mają zastosowanie w codzienności studyjnej, choćby techniki stereofoniczne XY, ORTF, MS czy AB. Stricte bębniarska technika Glyn'a Johnsa, której powstanie było dziełem przypadku, jest podstawą wielu nagrań początkujących erę rocka, zastosowanie głośnika do nagrania stopy też było wynikiem eksperymentu, z kolei realizator AC/DC przyznał się do stosowania wzmacniacza gitarowego podczas nagrywania bębnów. Nagrywanie to sztuka ograniczana naszą wyobraźnią.

Jeśli dopiero zaczynasz swoją przygodę z nagraniami to uzbrój się w cierpliwość. Nagrania to często gra detali, a świat dźwięku rządzi się własnymi prawami i trzeba poświęcić wiele nagrań, by okiełznać tę sztukę w stopniu zaawansowanym. Niech przyświeca nam motto „nagranie bez eksperymentu to nagranie stracone" i kto wie, może kiedyś usłyszymy się gdzieś w eterze, a tymczasem... cisza.

Nagranie!

Przygotował: Paweł Sapija (realizator nagrań)


Pearl
NEW
2016
Masters
MAPLE COMPLETE
The Legendary Sound
Most Affordable Ever
Find out more at pearldrum.com
70TH ANNIVERSARY
Pearl
CELEBRATING 70 YEARS
SINCE 1946
Dystrybucja w Polsce:
Silesia Music Center
tel. 33 845 17 80
e-mail: info@silesiamusiccenter.pl
Pearl

CLASSICS
CUSTOM
DARK SERIES

DARIUSZ "DARAY" BRZOZOWSKI

DIMMU BORGIR
HUNTER
VESANIA

PHOTO: AXEL WINKLER

Talerze Classics Custom Dark poddawane są specjalnemu procesowi wykańczania, który kształtuje ich brzmienie na wielu poziomach, skupiających ciemne i złożone, a zarazem czytelne i krótkie pełne barwy, tak typowe dla serii Classics Custom. Ten sam unikalny zwrot w kierunku tradycyjnej koncepcji nadaje talerzom efektowny, ciemny wygląd.

Poprzez szeroko rozstawione, głębokie młotkowanie i dodatkowe toczenia otrzymujemy pełnię właściwości tonalnych, dając im cieplejsze połączenie brzmień i energetyczny atak.

WWW.MEINLCYMBALS.COM MEINL CYMBALS POLSKA

MEINL